

LA MÚSICA EN LA CATEDRAL DE JACA (1739 - 1799)

*Blas Bosqued:
la transición del Barroco al Clasicismo*



Sara Escuer Salcedo

Tutores:

**Dra. Cristina Bordas Ibáñez
Dr. Álvaro Torrente Sánchez-Guisande**

Trabajo fin de máster ♦ *Máster en música española e hispanoamericana* ♦ 2012-2013
Departamento de Musicología ♦ Universidad Complutense de Madrid

Este trabajo fue presentado el 30 de septiembre de 2013 ante el tribunal formado por:
Dra. Cristina Bordas, Dr. Álvaro Torrente, Dra. Carmen Julia Gutiérrez y Dr. Gerardo Arriaga.

Calificación: sobresaliente. Nota: 9

© Sara Escuer Salcedo, 2013

Registro General de la Propiedad Intelectual: 10/2013/449

*A mi padre,
quien paralelamente a la
realización de este trabajo
se ha enfrentado a la batalla más
dura de su vida y la ha vencido.*

INDICE

INDICE DE TABLAS, IMÁGENES Y EJEMPLOS MUSICALES	6
A MODO DE PRESENTACIÓN	7
AGRADECIMIENTOS	9
ABREVIATURAS	10
INTRODUCCIÓN.....	11
I. OBJETIVOS	11
II. ESTADO DE LA CUESTIÓN	11
III. METODOLOGÍA	12
IV. FUENTES	13
ESTUDIO.....	15
1. BLAS BOSQUED Y LA CAPILLA DE MÚSICA	17
FAMILIA BLOSQUET	17
LOS HERMANOS BOSQUED Y LA CAPILLA DE MÚSICA	19
PROCESO DE FORMACIÓN MUSICAL.....	20
DE INFANTE A MAESTRO DE CAPILLA.....	22
2. REPERTORIO IMPORTADO	25
RECEPCIÓN DE OBRAS	28
3. ESTILO TRADICIONAL - NUEVOS ESTILOS	37
LA INFLUENCIA ITALIANA EN ESPAÑA: UN CAMBIO DE ESTILO	38
LA ILUSTRACIÓN Y LA MÚSICA RELIGIOSA	41
VILLANCICO Y CANTATA.....	44
VILLANCICOS Y <i>CANTADAS</i> EN JACA.....	45
4. BLAS BOSQUED: ESTILO Y EVOLUCIÓN	47
EL REPERTORIO CANTADO.....	48
EL REPERTORIO COPIADO	48
EL REPERTORIO CREADO	50
ANÁLISIS	52
<i>Salve, Regina</i>	55
<i>Aria al Santísimo: Rey eterno soberano/Fiel Orosia, virgen reina</i>	61
<i>Miserere mei, Deus</i>	65
<i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	77
<i>Villancico de tonadilla a Santa Orosia: Ah, jacetanos</i>	83
<i>A la batalla de luces</i>	89
CONCLUSIONES	93
BIBLIOGRAFÍA	97
ANEXO - EDICIÓN MUSICAL	103

Salve, Regina. Joseph CONEJOS. Año 1745.

Miserere mei, Deus. Blas BOSQUED. Año 1750.

Laudate Dominum omnes gentes. Blas BOSQUED. Año 1751.

INDICE DE TABLAS, IMÁGENES Y EJEMPLOS MUSICALES

TABLAS

- TABLA 1.** Obras de maestros de capilla de las catedrales de Zaragoza conservadas en el *E-J*.
TABLA 2. Obras de maestros de capilla de sedes musicales cercanas (Aragón, Navarra y La Rioja) conservadas en el *E-J*.
TABLA 3. Obras de instrumentistas de otras capillas de música conservadas en el *E-J*.
TABLA 4. Obras de maestros de capilla de sedes lejanas conservadas en el *E-J*.
TABLA 5. Obras de compositores extranjeros conservadas en el *E-J*.
TABLA 6. Cantatas compuestas por Conejos y Bosqued conservadas en el *E-J*.
TABLA 7. Obras copiadas por Blas Bosqued conservadas en el *E-J* (I).
TABLA 8. Obras copiadas por Blas Bosqued conservadas en el *E-J* (II).
TABLA 9. Obras identificadas de Blas Bosqued conservadas en el *E-J*.
TABLA 10. Obras analizadas en este estudio.
TABLA 11. CONEJOS, Joseph. *Salve Regina*. Estructura según texto litúrgico.
TABLA 12. CONEJOS, Joseph. *Salve Regina*. Estructura.
TABLA 13. GARCÍA FAJER, Francisco Javier. *Rey eterno soberano*. Estructura.
TABLA 14. BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus*. Estructura.
TABLA 15. BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus*. Extensión de *Auditui meo* en las diferentes copias de las partes vocales e instrumentales.
TABLA 16. BOSQUED, Blas. *Laudate Dominum omnes gentes*. Estructura.
TABLA 17. BOSQUED, Blas. *Ah, jacetanos*. Estructura.
TABLA 18. BOSQUED, Blas. *Ah, jacetanos*. Tipos de estrofa.
TABLA 19. BOSQUED, Blas. *A la batalla de luces*. Relación de términos empleados.
TABLA 20. BOSQUED, Blas. *A la batalla de luces*. Estructura.

IMÁGENES

- IMAGEN 1.** Mapa representativo de las distancias entre Jaca y las catedrales más cercanas.
IMAGEN 2. Maestros de capilla de la catedral de Jaca durante el s. XVIII.
IMAGEN 3. BOSQUED, Blas. *Villancico a Santa Orosia*. Tiple I.
IMAGEN 4. [BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus*] Tiple I - copia I.
IMAGEN 5. [BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus*] Tiple I - copia II.
IMAGEN 6. BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus. Auditui meo*. Contralto - copia I.
IMAGEN 7. BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus. Auditui meo*. Tiple II - copia I.
IMAGEN 8. BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus. Auditui meo*. Contralto - copia I.
IMAGEN 9. BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus. Auditui meo*. Contralto - copia I.

EJEMPLOS

- EJEMPLO 1.** CONEJOS, Joseph. *Salve Regina*, cc.76-84.
EJEMPLO 2. CONEJOS, Joseph. *Salve Regina*, cc. 90-93.
EJEMPLO 3. Transcripción IMAGEN 8.
EJEMPLO 4. Transcripción IMAGEN 9.
EJEMPLO 5. BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus*. Pliego [A] acompañamiento. Extensión 35 compases.
EJEMPLO 6. BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus*. Pliego [B] acompañamiento. Extensión 42 compases.
EJEMPLO 7. BOSQUED, Blas. *Laudate Dominum*, cc. 179-182.
EJEMPLO 8. BOSQUED, Blas. *Laudate Dominum*, cc. 79-81

A MODO DE PRESENTACIÓN

El estudio que a continuación se presenta es fruto de un trabajo que comenzó hace cinco años, lejos de imaginar entonces cuáles serían sus destinos finales. En el año 2008 inicié el primer acercamiento al archivo musical de la catedral de Jaca con la intención de seleccionar dos o tres obras albergadas en este archivo sobre las que centrar el trabajo artístico de dirección musical e interpretación que yo misma debía presentar tres años después como concierto fin de carrera en la especialidad de dirección de coro en el Conservatorio Superior de Música de Aragón. Coincide esta primera reunión con las obras de remodelación y ampliación del Museo Diocesano de Jaca, motivo por el cual no es posible acceder a los fondos conservados en el archivo musical, ya que la sala donde hasta entonces se ubicaba el archivo –en la primera planta, sobre las capillas claustrales y la sala capitular– pasa a formar parte del museo y todo el fondo del archivo es trasladado al edificio contiguo al palacio episcopal. Las obras del museo y la habilitación de las nuevas dependencias del archivo concluyen en 2010 no siendo posible durante este tiempo realizar ninguna consulta relacionada con los fondos del archivo.

En 2010, tras la inauguración del Museo Diocesano solicité nuevamente permiso al archivero de la catedral, D. Domingo Jesús Lizalde Giménez, para consultar algunas composiciones que cumpliesen ciertos requisitos –exigidos por el tribunal examinador de la especialidad de dirección de coro del citado conservatorio–. Las obras debían tener una duración total determinada y cumplir ciertos patrones en cuanto a plantilla vocal, instrumentación, textura o género, entre otros. Fue el propio archivero quien eligió un total de diez obras que cumplieran los requisitos solicitados: tres de ellas del compositor Joseph Conejos y las siete restantes de Blas Bosqued; ambos maestros de capilla en esta catedral en el siglo XVIII. De las diez obras consultadas varias fueron descartadas por encontrarse en mal estado de conservación, faltando fragmentos de papel o secciones completas, lo que impedía realizar una lectura completa de la obra. Finalmente seleccioné las dos que presentaban un mayor interés musical para el posterior trabajo de dirección –debido a su textura–, al contar con partes a solo, secciones corales y fragmentos exclusivamente instrumentales.

El 14 de mayo de 2011, una semana antes del examen ante tribunal celebrado en Zaragoza, tuvo lugar en la catedral de Jaca el primer concierto tras la transcripción y revisión de estas obras, bajo mi propia dirección:

CONEJOS, Joseph. *Salve a 4 con violín y oboe* [*Salve Regina*]. Año 1745

BOSQUED, Blas. *Miserere a 4 con violines* [*Miserere mei, Deus*]. Año 1750

Todo el proceso de edición, previo al trabajo de dirección, estuvo supervisado en todo momento por D. Pedro Calahorra Martínez, musicólogo y director honorífico de *Nassarre. Revista aragonesa de musicología* (Institución Fernando el Católico,

Zaragoza), quien en la década de los 60-70 realizó un catálogo del archivo musical al que actualmente ni él mismo ni yo hemos tenido acceso.

A propuesta del propio Calahorra, y con la finalidad de poder presentar en un futuro una publicación con obras del archivo musical, visitamos juntos el archivo – siendo ésta la única vez que he accedido a esta sala– para seleccionar y digitalizar otras obras que pudiesen formar parte de esta publicación dedicada a estos dos maestros de capilla. Soy consciente de que posiblemente el estudio aquí realizado no ofrezca todos los aspectos que deberían aparecer en una investigación académica de estas características. El nivel de profundidad alcanzado es el que han permitido determinadas condiciones institucionales, en parte condicionadas por las obras del museo y el traslado de los fondos del archivo.

Son numerosos y difícilmente explicables los motivos personales que me han llevado a estudiar el contenido de este archivo, tanto desde el prisma de la interpretación, como directora de coro, como posteriormente del de la musicología. Estos motivos, sumados a la propuesta de D. Pedro Calahorra y al deseo de continuar profundizando en estos fondos y de seguir llevando a cabo más interpretaciones, desembocan en la realización de un máster en musicología, cuyo trabajo final es este estudio que a continuación se presenta. La elección del tema de este trabajo fue anterior al propio máster, siendo –contrariamente a lo habitual– el objeto de estudio la causa que llevó a la realización del máster universitario. Las consecuencias de establecer este orden de prioridades han sido tenidas en cuenta en todo momento, y si bien otros objetos de estudio me hubieran dado la posibilidad de alcanzar un mismo objetivo mediante un proceso más cómodo y con menos obstáculos –fundamentalmente institucionales–, la satisfacción personal, al margen de la estrictamente académica, compensa con creces todas las dificultades que se han presentado en el camino.

Sara Escuer Salcedo
Jaca, 1 septiembre 2013

AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo de fin de máster no hubiera sido posible sin la implicación directa de las siguientes personas, a las que quiero agradecer su confianza, su generosidad y su tiempo, especialmente a aquellas que se han prestado a ayudarme aun sin conocerme personalmente:

- D. Julián Ruiz Martorell - Obispo de las diócesis de Jaca y de Huesca.
- D. Domingo Jesús Lizalde Giménez - Archivo musical de la catedral de Jaca.
- D. Felipe García Dueñas - Archivo diocesano de Jaca.
- D. Pedro Calahorra Martínez - Institución Fernando el Católico.
- D. Ángel Díez del Villar - tenor, componente de la agrupación ya desaparecida *Estudio Barroco*, dirigida por D. José Luis Ochoa de Olza.
- D. Alberto Gómez García - investigador.
- Dr. D. José Ángel Echeverría Echeverría - OFMCAP, profesor adjunto de la Facultad de Teología de Vitoria.
- Dr. D. Juan María Ilarduya, OFM, profesor ordinario de la Facultad de Teología de Vitoria.

Conocer a algunas de estas personas ha sido posible gracias a la colaboración de:

- Dra. Dña. Nuria Fernández Herranz - Universidad Carlos III de Madrid.
- Dra. Dña. Teresa Catalán - Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- D. Juan Legarreta Bilbao
- D. Joxe Mari Arregi - OFM, Ministro de la Provincia de Arantzazu.

De un modo especial quiero reconocer la labor de D. José Luis Ochoa de Olza (†2007) quien, en la década de los años 90 del pasado siglo, inició un proyecto de difusión de obras de varios maestros de capilla de la catedral de Jaca durante el siglo XVIII, llevando a cabo la edición e interpretación de numerosas obras.

ABREVIATURAS

A	Alto, Contralto
acomp ^{to}	acompañamiento, bajo continuo
B	Bajo (vocal)
b	bajo (instrumental)
<i>E-Mn</i>	Biblioteca Nacional de España (BNE)
<i>E-J</i>	Archivo musical de la catedral de Jaca
<i>E-Zac</i>	Archivo de música de las catedrales de Zaragoza
S	Soprano, Tiple
T	Tenor
vl	violín
vlne	violón

INTRODUCCIÓN

I. OBJETIVOS

El presente estudio no es una biografía del compositor, como podría interpretarse por el título, ni es tampoco un estudio de la capilla de música de la catedral de Jaca durante el siglo XVIII. Es un estudio de caso en el que se pretende describir el proceso de transformación del estilo musical de Blas Bosqued a través de las composiciones con las que este músico estuvo relacionado y la influencia que esta evolución estilística tuvo en la música en la ciudad durante este periodo.

Durante los sesenta años en los que Bosqued estuvo vinculado a la capilla de música –primero como infante, desempeñando también tareas de copista e infante mayor, y posteriormente como maestro de capilla durante cincuenta años–, el estilo italiano que había comenzado a dejar sus huellas en España en la primera década del siglo y en Jaca durante el magisterio de Joseph Conejos (1734-1749), se estableció definitivamente en el ambiente musical de esta catedral y a través de ella en la ciudad.

A diferencia de otros contemporáneos Bosqued no viajó a otras ciudades ni recibió formación de diferentes maestros. El hecho de que durante todo su periodo como infante tuviese un único maestro y que tanto este periodo como el posterior dedicado al magisterio estuviesen vinculados a una misma catedral, plantea una serie de preguntas a las que intentaremos dar respuesta en este estudio:

¿Cuál fue el proceso de formación de este músico que, residiendo durante toda su vida en una misma ciudad, le llevó a obtener por oposición el magisterio de la capilla de música de la catedral de su ciudad natal?

¿Cómo llegó a esta pequeña ciudad pirenaica, situada a más de cuatrocientos kilómetros de la capital del país, a ciento sesenta de su sede arzobispal y a tan sólo treinta de la frontera –política y geográfica– con Francia, el nuevo estilo que comenzaba a escucharse en las catedrales y teatros españoles?

¿Cómo influyó en Bosqued la música de sus antecesores y contemporáneos, aprendida través del canto o conocida a través de la copia manuscrita, en su propio estilo musical?

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Fruto del trabajo de algunos investigadores que han dedicado su trabajo a la música en Jaca y en su catedral son numerosos estudios y publicaciones que han establecido las bases del que a continuación presentamos. Citaremos cuatro nombres

que podrían enmarcarse en tres ámbitos completamente diferentes entre sí. El primero es el canónigo D. Jesús Lizalde Giménez, organista de la catedral, delegado diocesano de patrimonio cultural y responsable del archivo musical. Sus publicaciones se centran en destacar los fondos que se conservan en el archivo y los méritos de los maestros de capilla del siglo XVIII, quienes son los autores de dos terceras partes del total de obras atribuidas que hay en el archivo.

En segundo lugar contamos con los trabajos realizados por D. Pedro Calahorra Martínez (Zaragoza, 1932), musicólogo, sacerdote y director honorífico de *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, editada por la Institución Fernando el Católico. Durante los años sesenta y setenta del pasado siglo centró parte de su trabajo musicológico en elaborar un catálogo de los fondos del archivo jaqués. Este catálogo no fue terminado ni publicado, y el actual archivero continúa en la elaboración del mismo.

En tercer lugar destacamos la obra de M. Santiago Kastner, *Sette pezzi per arpa dei secoli XVII e XVIII tratti da antichi manoscritti spagnoli e portoghesi* (1972). En ella recoge dos composiciones procedentes de un manuscrito musical recopilado durante los siglos XVII/XVIII que se conserva en el archivo musical de la catedral de Jaca.

En último lugar encontramos al primer musicólogo que ha dedicado una investigación exhaustiva a la música en Jaca, concretamente en el siglo XVIII. Miguel Ángel Marín (Úbeda, 1972) es profesor titular de música en la Universidad de la Rioja y director del programa de música de la Fundación Juan March. Sus investigaciones se centran en la música en España en el siglo XVIII y su contexto social, cultural y urbano. Las investigaciones que llevó a cabo en su tesis doctoral –presentada en la University of London– aparecen publicadas en la obra *Music on the margin* (2002). En ella analiza el paisaje sonoro de esta ciudad de montaña durante la Edad Moderna, las relaciones personales e institucionales existentes en la ciudad y el desarrollo de la música a partir de los vínculos entre ellas. Esta obra está precedida de estudios de menor envergadura publicados por el autor entre 1996 y 2002. Otra de las obras del autor, *Antología musical de la catedral de Jaca en el siglo XVIII*, incluye la edición de 12 obras albergadas en este archivo, de las que cuatro pertenecen a maestros de capilla de la seo altoaragonesa¹.

III. METODOLOGÍA

Estableciendo como punto de partida los trabajos de Miguel Ángel Marín, todos ellos ubicados en el marco de la musicología urbana, y de la evolución estilística musical en España y Europa recogida en numerosos estudios y publicaciones, presentamos a continuación un estudio de caso, analizando dentro del panorama español cómo una persona concreta, en una catedral pequeña y geográficamente aislada ejerce de vehículo en este cambio de estilo. ¿Podría considerarse a Blas Bosqued, dentro del marco de la catedral de Jaca, el maestro de capilla modernizador, el transformador?

No centramos este trabajo en un único marco metodológico sino en varios, valorando la recepción de repertorio –entendida como acogimiento o llegada de material

¹ Las referencias bibliográficas de las obras de este autor que han sido consultadas para la elaboración de este estudio pueden encontrarse al final de éste trabajo, en la bibliografía.

de otras ciudades que es difundido en ésta² y la difusión del mismo. Para llevar a cabo este desarrollo utilizamos herramientas de diferentes enfoques, considerando en primer término la musicología urbana presentada por Marín y sin dejar de lado la perspectiva institucional planteada por Lizalde o los condicionantes institucionales que sin duda supeditaron la evolución estilística de la música religiosa durante este periodo.

IV. FUENTES

Las fuentes consultadas para la realización de este trabajo han sido fundamentalmente partituras, diferenciando dos tipos:

♦ MANUSCRITOS:

Los manuscritos consultados se encuentran en el archivo musical de la catedral de Jaca. La consulta de los mismos se ha realizado siempre en salas diferentes a su ubicación –en la catedral o el palacio episcopal–, previa solicitud al responsable de este archivo, D. Jesús Lizalde.

CONEJOS, Joseph. *Feria sexta, lectio tertia. Aleph.*

CONEJOS, Joseph. *Magnificat.*

CONEJOS, Joseph. *Salve a 4 con violín y oboe.* Año 1745.

BOSQUED, Blas. *Misserere a 4 con violines.* Año 1750.

BOSQUED, Blas. *Laudate Dominum omnes gentes a 5 con violines.* Año 1751.

BOSQUED, Blas. *Pastorella.* Año 1770.

BOSQUED, Blas. *Villancico de tonadilla a Santa Orosia con violines organo y trompas. Ha jacetanos.* Año 1784.

BOSQUED, Blas. *Estríbillo a Santa Orosia. Furioso y airado.* Año 1784.

♦ EDICIONES:

Otras obras han podido ser consultadas gracias a las ediciones realizadas por dos musicólogos que han dedicado parte de sus investigaciones a este archivo.

BOSQUED, Blas. *A la batalla de luces.*

Edición no publicada de José Luis Ochoa de Olza (*1929-†2007).

Cedida para este estudio por Ángel Díez del Villar (agosto 2013).

BOSQUED, Blas. *Vayan al mar.*

Edición no publicada de José Luis Ochoa de Olza. Cedida para este estudio por Ángel Díez del Villar (agosto 2013).

GARCÍA FAJER, Francisco Javier. *Rey eterno soberano.*

Edición a cargo de Miguel Ángel Marín³.

² Aunque la terminología empleada es similar, no debe confundirse con la *teoría de la recepción* de Jauss.

³ Publicada en MARÍN, Miguel Ángel. *Antología musical de la catedral de Jaca en el siglo XVIII. Edición crítica y estudio.* Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.

ESTUDIO

BLAS BOSQUED Y LA CAPILLA DE MÚSICA

A modo introductorio consideramos necesario contextualizar la vida y obra de Blas Bosqued dentro de un entorno social, musical y religioso que fue condicionante en su modo de hacer y de crear. Por ello aportamos algunos datos personales y familiares, para a través de ellos llegar a conocer cuál fue su relación con la capilla de música de esta catedral altoaragonesa y así poder analizar cómo se desarrolló su proceso de aprendizaje musical dentro de esta capilla.

FAMILIA BLOSQUET

Blas Antonio Blosquet⁴ nació en Jaca el 8 de diciembre de 1727. Es el segundo de los cinco hijos de Melchor Blosquet y Helena Noves [Novés].

«Blas Antonio Blosquet [*sic*] hijo leg^o de Melchor Blosquet y de Helena Noves nació á ocho de Dec^e de mil setecientos veintisiete fué [*sic*] bautizado dhō [*sic*] dia por mi D. Fran^{co} Tapia Vic^o. Padrinos Antonio Biñau [*sic*] y Orosia Lacue; no tocó esta»⁵.

Procede de una familia de clase obrera en la que su padre es pelaire y una de sus abuelas había sido declarada pobre en 1713. No sabemos con certeza a qué abuela se refería esta declaración, si bien el hecho de que su abuela paterna, Jerónima Araus, aparezca en el censo de 1718 como propietaria de la vivienda familiar, nos lleva a pensar que a quien se atribuyó la condición de pobreza cinco años antes fue a su abuela materna.

⁴ Nombre que aparece en el acta de bautismo. En posteriores actas y documentos aparece con otras grafías, como Bosquet y Bosqued, siendo esta última la utilizada en mayor número de ocasiones. Es precisamente ésta la grafía que aparece en las composiciones manuscritas, por lo que todos los estudios hasta ahora dedicados a este compositor se refieren a él como Blas Bosqued.

⁵ Archivo diocesano de Jaca. Libro de bautismos, año 1727, p. 81.

«Calle de Santo Domingo:

[...]

Casa de Jerónima Araus, viuda; casa propia. Familia: dicha Jerónima Araus, edad 55 años. Un hijo, Melchor Bosquet, pelaire, de 16 años. Otro hijo, Juan Bosquet, pelaire, de 13 años»⁶.

La familia Bosquet –en adelante, para unificar criterios con otros estudios nos referiremos a este apellido como Bosqued– residió durante al menos todo el siglo XVIII en esta casa situada en la calle Santo Domingo que ya constaba en 1705 como propiedad de Blasco Bosqued, padre de Melchor y abuelo de Blas. De forma tangencial encontramos referencias a esta vivienda en la obra que Francisco Lalana –fraile perteneciente a la orden de Predicadores– escribió en la segunda mitad del siglo XVIII⁷. Esta obra recoge una larga lista de documentos y actas notariales que relatan detalladamente la historia de esta orden religiosa desde su llegada a Jaca en 1614. Tras recibir la cesión de la iglesia de Santo Domingo comenzaron las obras de su nuevo convento, motivo por el que comenzaron a comprar y recibir donaciones de varias casas situadas en el entorno de la iglesia, lugar en el que construyeron nuevos edificios, patios conventuales y huertos. Una de estas casas es la llamada *casa de la Parra*. En las citas que encontramos en la obra de Lalana refiriéndose a esta casa aparecen referencias a la vivienda de Bosqued, colindante con aquella. Un dato interesante indica que la casa de la familia Bosqued tenía un *soleador* (balconada abierta mirando al sur que se aprovecha para iluminar y calentar por efecto del sol el interior de la vivienda) bajo el cual había huellas de la chimenea de la vecina casa derribada. Este dato permite identificar sin duda la ubicación exacta de esta casa, dado que la edificación que existe actualmente conserva este soleador abierto hacia la parte posterior de la iglesia, donde se ubica un edificio perteneciente a una congregación religiosa⁸.

En *Historia de el Monasterio Real de Sancta Christina*, refiriéndose Francisco Lalana a Joseph Fernández, encontramos dos referencias a la vivienda de la familia Bosqued:

«(...) su casa [de Joseph Fernández], q esta en la Calle de S^{to} Domingo, y confronta por un lado con casas de Blasco Bosquet, y por el otro con casas de erederos [*sic*] de Gil Cabero (...) y dña calle de Santo Domingo. Notario Vicente Anes y Salinas año 1705»⁹.

⁶ CANELLAS LÓPEZ, Ángel. «Demografía en la ciudad de Jaca en el reinado de Felipe V de Borbón». *Pirineos*. 1967, vol. 83-86, p. 267.

⁷ LALANA, Francisco. *Historia de el Monasterio Real de Sancta Christina de Summo Portu de Aspa, del Orden de Predicadores dela ciudad de Jacca*. 1772. Edición facsímil, a cargo de Felipe García Dueñas. M^a Dolores Barrios Martínez (coord.), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1989.

⁸ Datos facilitados mediante correspondencia electrónica por: Alberto GÓMEZ GARCÍA, autor del libro *Santa Orosia, reliquias y mantos*. Jaca, Cofradía de Santa Orosia, 2012.

⁹ LALANA, Francisco. «Del Conv^{to} de S. Xtina Orden de Predicadores de Jaca desde q^e tomo posesion dela Yglesia, q^e se llamaba de S. Jaime. Capitulo octavo [*sic*] de los censos q ha tenido contra si este con^{to} y de los que aun tiene». *Historia de el Monasterio Real...* Libro IV, p. 348 [ed. facsímil p. 348]

Seguidamente, la misma cita hace referencia a una anotación posterior:

«Estos Aposentos eran de una casa q estaba en la plaza de Sⁿ. Jayme, medianil de la casa dl dño Blasco Bosquet, y después la batío el con^{to}. para corral ó para luna, y el sitio de dña casa con parte de la Plaza sirbe aora de corral. A 12 de junio de 1776»¹⁰.

En la misma recopilación de Lalana encontramos otra referencia de 1776 a la casa del entonces maestro de capilla, lo que indica que la vivienda se mantuvo durante el siglo XVIII en propiedad de la familia.

«Sobre la casa de la Parra q estaba en lo q aora [*sic*] es corral y del vago se hizo una zolle y era medianil con la casa del Maestro de Capilla Mⁿ. Blas Bosqued y aun se conoce donde estaba el hogar pues se ve la piedra q estaba frente al fuego debajo del soleador dl M^o de capilla. (...) y lo tiene oy 4 de 7^{bre} de 1772»¹¹.

Estos datos confirman que la residencia familiar estuvo ubicada en una misma casa durante todo el siglo. Del mismo modo nos ofrecen una idea de la situación económica familiar, si bien lejos de pertenecer a un estatus económico alto, podría considerarse modestamente privilegiada.

LOS HERMANOS BOSQUED Y LA CAPILLA DE MÚSICA

Dos hermanos Bosqued, Blas y Gabriel (segundo y cuarto hijos respectivamente) formaron parte de la capilla de música de la catedral. Blas ingresó como infante en 1739 y su hermano Gabriel Antonio, cinco años menor que él, lo hizo en 1740. De este último se sabe que pasó a ser organista en la cercana localidad pirenaica de Sallent de Gállego en 1750.

Blas Bosqued inició así una larga trayectoria musical que se prolongaría durante exactamente sesenta años¹² y que le llevaría a ocupar distintos cargos musicales en la catedral. Con diecinueve años, en 1746, ocupó el cargo de infante mayor y en 1750, a la temprana edad de veintitrés años, accedió por oposición al cargo de maestro de capilla, que ocupó durante cincuenta años, hasta su fallecimiento.

Ninguno de los antecesores de los hermanos Bosqued, al igual que sucedía a otros infantes, formaban parte de la capilla de música catedralicia, por lo que su ingreso no se debió al deseo de mantener una tradición familiar. Pasar a formar parte de una capilla eclesiástica proporcionaba ventajosas posibilidades aparte de ofrecer una carrera musical a sus integrantes: garantizaba la manutención y la educación de los infantes y les ofrecía la oportunidad de pertenecer a una institución económicamente estable.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibid.* pp. 299-300. [ed. facsímil pp. 286-287].

¹² Concretamente del 16 de octubre de 1739 al 14 de octubre de 1799.

No pocas eran las familias con niveles de renta reducidos que buscaban el medio de abrir camino a sus hijos en las capillas, si bien en estos casos las relaciones personales de los padres con alguno de los integrantes de la capilla o con otros miembros del cabildo catedralicio jugaban un papel determinante en la admisión del aspirante. Una de las más importantes redes de encuentro entre laicos y religiosos eran las cofradías. Casi la totalidad de los habitantes de Jaca de edad adulta estaban vinculados a una cofradía. Existieron en esta ciudad durante el siglo XVIII un total de 43 cofradías. Algunas de ellas estaban fundamentalmente representadas por trabajadores de un mismo gremio, así la cofradía del Santo Cristo del Pilar estaba formada casi en su totalidad por agricultores, la de Santiago por pelaires y la de San Miguel por tejedores¹³. La cofradía de Nuestra Señora de la Cueva llegó a convertirse en signo de identidad de los músicos vinculados a la catedral. A ella pertenecieron un gran número de músicos a lo largo de este siglo: Miguel de Ambiola, Diego Labarta, Juan de Arto, Antonio Petriz, Antonio Diest, Martín Bandrés, Vicente Andrés, Francisco Viñas, Andrés Lafuente, Blas y Gabriel Bosqued, José Antonio Betrán, Francisco Piedrafita, etc.

La familia Bosqued contaba con al menos tres miembros ligados a esta cofradía antes del ingreso de los hermanos Blas y Gabriel en la capilla: Blasco Bosqued (abuelo del músico) accedió a la misma entre 1693-1694; sus hijos Blas y Melchor (padre del músico) lo hicieron en 1715-1716 y 1727-1728 respectivamente¹⁴.

Según indica Miguel Ángel Marín en su estudio *Music on the margin*, el organista de la catedral Vicente Andrés –quien desempeñó este cargo entre 1724 y 1778–, fue clave en la admisión de Blas como infante: Vicente Andrés y Melchor Bosqued coincidieron durante 25 años en esta cofradía. Si estos vínculos familiares surgidos en torno a la cofradía fueron favorables en la admisión de los hermanos Bosqued en la capilla no es de extrañar que ambos ingresasen como cofrades en la misma en 1750, el mismo año en que dejaron de ser infantes para pasar a ser maestro de capilla en Jaca y organista en Sallent de Gállego, respectivamente.

La vinculación de los músicos catedralicios con la cofradía se manifestaba de forma bidireccional. Por una parte son numerosos los casos en los que coincide la admisión de un infante o instrumentista en la capilla con el ingreso en la cofradía. En el sentido inverso, debe tenerse en cuenta que la capilla catedralicia se desplazaba anualmente a la celebración de la romería de la Virgen de la Cueva, situada en la ladera sur de la Peña Oroel –monte que preside la desembocadura del valle del río Aragón y que se ubica a pocos kilómetros de la ciudad– por lo que sería esta una de las mejores ocasiones para las familias para tomar contacto directo con los componentes de la capilla y forjar las relaciones que facilitarían el acceso de sus hijos a la misma.

PROCESO DE FORMACIÓN MUSICAL

Como hemos citado, Blas Bosqued ingresó en la capilla de música el 16 de octubre de 1739, a la edad de once años.

¹³ Fuente: MARÍN, *Antología musical...*, p. XX.

¹⁴ Fuente: Archivo diocesano de Jaca. Caja 874, f. 63v (Blasco); f. 78r (Blas, 1715-1716); y f. 93r (Melchor, 1727-28).

«1739, 16 Octubre

Item se admitió por infante a Blas Bosquet por parecer el más apropiado entre los pretendientes y examinados de la voz»¹⁵.

Desde 1734 era maestro de dicha capilla Joseph Conejos, de quien poco se sabe de su procedencia. Las referencias en las actas del cabildo dan fe de sus buenas relaciones con los maestros de Zaragoza, Luis Serra y José Lanuza, quienes enviaron al cabildo jaqués cartas de recomendación que sin duda facilitaron el nombramiento de Conejos como maestro¹⁶.

«1734, 3 julio

También se leyó un memorial de D Joseph Conejos Maestro de Capilla que suplica se le admita en esta plaza vacante y oídas las cartas tan abonatorias de los Maestros de Capilla de la Metropolitana de Zaragoza y otros buenos informes de su suficiencia y calidades que en el concurso fue admitido sin concurso ni examen dando orden que venga luego»¹⁷.

Durante los años en que Bosqued formó parte de la escolanía no sólo se dedicó a cantar, sino que también realizaba copias de obras a propuesta de su maestro. Existen en el archivo musical copias realizadas por Bosqued tanto de obras compuestas por Conejos como de anteriores maestros. Las primeras copias firmadas por Bosqued datan de 1743 y corresponden a obras de Conejos¹⁸.

La trayectoria de Bosqued dentro de la capilla musical avanzaba con pasos sólidos. Así con diecinueve años, en 1746, fue nombrado infante mayor. Le fueron asignadas entonces otras tareas relacionadas con el funcionamiento de la capilla como son las referentes al reparto del material musical en las sesiones de estudio, la recogida y conservación de los libros de coro o la enseñanza de los infantes más pequeños.

La tarea desempeñada por Bosqued como copista durante al menos seis años dejó en él una huella que marcaría posteriormente su estilo compositivo, ya que no hay duda de que copiar música permite profundizar en ella mucho más que el hecho de cantarla únicamente. Podríamos decir que copiando nota a nota se repite de algún modo el proceso de creación, se comprenden mejor las estructuras, las armonías, los rasgos propios de cada compositor, lo que permite una formación autodidacta que añadida a la formación que Bosqued recibía de su maestro, forjaron en él un estilo propio determinante en su carrera musical. Más adelante, en el capítulo 4 dedicado al estilo musical de Bosqued desarrollaremos este aspecto del aprendizaje a través de su labor como copista.

¹⁵ Archivo diocesano de Jaca. *Libro de Gestis del Ittº Cabildo de la Santa Yglesia Cathedral de Jacca. Empieza año 1735 hasta 1767*. Caja 4, libro 2.

¹⁶ MARÍN, Miguel Ángel. *Antología musical...*, p. XXX.

¹⁷ Archivo Diocesano de Jaca. Fondo Gestis. Caja 4, Libro 1 (1700-1735), p. 325 v.

¹⁸ La ampliación de esta información puede verse en el capítulo 4 de este estudio: «Blas Bosqued: estilo musical y evolución».

DE INFANTE A MAESTRO DE CAPILLA.

La trayectoria musical de Blas Bosqued en la capilla musical de la catedral de Jaca alcanza su culmen en el año 1750, cuando tras la marcha del maestro de capilla Joseph Conejos y tras desarrollarse el proceso de convocatoria de la plaza vacante y la posterior oposición, accede al cargo el 14 de abril de 1750, con veintitrés años de edad.

Concurren con él a esta oposición dos aspirantes más: Valero Suárez y Miguel Iribarren, quienes días después del examen presentaron alegaciones por considerar que se había dado preferencia a uno de los candidatos¹⁹.

«1750, 11 abril

Item: propuso el Sr Dean como concurrían a la oposición de M^o de Capilla de esta S.I D Valero Suarez, D Miguel Iribarren y D Blas Bosquet Infante Mayor de esta Sta Ig^a y que el Organista de San Juan de la Peña decía no podía concurrir a se examinador. Y se resolvió que se encargase el examen a D Vicente Andres Organista de esta Sta Ig^a y se trato y dispuso el modo para asegurar fuese con toda justificación»²⁰.

«1750, 14 abril

...Propuso el Sr Dean como se havia dado fin al examen de Maestro de Capilla en la forma q se havia dispuesto para asegurar fuese con la mayor justificación y equidad. Y que según explicaban los SS Capitulares y Opositores parecía conveniente hacer elección quanto antes por no detenerlos mas».

«I el examinador D Vicente Andres dava por tanto el informe y graduación que havia formado en fuerza del examen practicado y haviendolo leído y allado por fin en primer lugar a D Blas Bosquet, en segundo a D Valero Suarez y en tercero a D Miguel Iribarren, se resolvió votar, para la elección de la Racion de Maestro de Capilla en uno de estos tres sujetos y haviendose practicado registro el Organillo por los SS Dean, Doctoral y Tapia secretario y se allo tener D Valero Suarez cinco votos, D Miguel Iribarren un voto y D Blas Bosquet seis votos, y un voto en otra casetilla q no quiso votar, con que quedo electo para dicha Racion y Maestro de Capilla de esta S^a Iglesia D BLAS BOSQUET»²¹.

Blas Bosqued permaneció en el cargo de maestro de capilla durante casi cincuenta años a los que precedieron otros diez como infante, un total de sesenta años implicado directamente en la vida musical de la catedral y de la ciudad, prácticamente toda su vida. De su magisterio se conservan en el archivo catedralicio más de cuatrocientas obras corales: 60 escritas en latín y 372 en lengua vernácula. Bosqued

¹⁹ Archivo Diocesano de Jaca. Fondo Gestis. Caja 4, Libro 2 (1735-1767), p. 150 v.

²⁰ *Ibidem*, p. 150.

²¹ *Ibid.*

falleció a los 71 años de edad, el 14 de octubre de 1799. Tras su muerte no se celebró una oposición para cubrir el puesto vacante, sino que fue sucedido por el organista Joaquín Barsala.

«1801, 18 mayo

Item lei un memorial del Organista Barsala en que pide q por suplir las funciones de Maestro de Capilla se le siguen algunos gastos i trabajos i en esta atencion se le consigan distintas disposiciones en los gajes, i Funciones q este tiene lo q parecio bien, pero habra de convenirse amigablemente con los demas individuos de la misma capilla»²².

²² Archivo diocesano de Jaca. Fondo Gestis. Caja 7, Libro 1 (1801-1811), p. 27.

REPERTORIO IMPORTADO

Antes de hablar de los aspectos musicales consideramos importante tener en cuenta ciertos aspectos geográficos fundamentales que no deben ser ignorados a la hora de analizar la música en la catedral jaquesa. No debe analizarse la música en una catedral valorando únicamente los factores culturales, económicos o sociales, sin tener en cuenta los aspectos de tipo religioso y geográfico, condicionantes en muchos aspectos de la vida cultural y musical de una ciudad.

Jaca es una ciudad de montaña que se encuentra situada a más de setenta kilómetros de la capital de su provincia, a ciento cincuenta de la que fue su sede arzobispal durante los siglos XVI a XX –Zaragoza– y a tan sólo treinta de la frontera con Francia. Geográficamente está situada en un lugar estratégico al ubicarse en un nudo de comunicaciones, lo que le otorga una posición de defensa privilegiada en estas tierras altoaragonesas. Desde su posición controla el paso a Francia por el eje pirenaico que transcurre por el valle del Aragón, así como los pasos transversales hacia Navarra y hacia Huesca. Además por este eje pirenaico transcurre el trazado del Camino de Santiago, encontrando los peregrinos en Jaca lugar de descanso y de culto.

Para analizar la recepción de músicos y de repertorio debemos considerar primeramente otros aspectos de tipo geográfico-orográfico, religioso, político y cultural que condicionan las relaciones entre las ciudades y catedrales y los músicos que en ella viven.

En primer lugar observamos la ubicación de la ciudad de Jaca y su cercanía a la frontera con Francia. Pese a la proximidad física con el país vecino se debe tener en cuenta la importancia de la frontera –no sólo política sino especialmente orográfica– que se establece por la cordillera pirenaica. La frontera entre España y Francia por el Pirineo central está condicionada por el relieve. Claro ejemplo de esta barrera orográfica es que en la zonas oriental y occidental, cercanas al mar y por tanto de menor altitud, se hablan lenguas comunes, de modo que encontramos zonas francesas que hablan variantes del euskera en el Pirineo occidental y del catalán en el oriental. Esto no sucede tan intensamente en la parte central, donde la cordillera alcanza una altitud media cercana a los tres mil metros de altitud y el paso fronterizo del Somport, paso de peregrinos y viajeros, se sitúa a más de mil seiscientos metros de altitud. Allí los vínculos entre diferentes variantes del aragonés y bearnés, claramente relacionados

entre sí en su origen²³, y aunque fortalecidos considerablemente durante la Edad Media, no se extendieron geográficamente después de este periodo por lo que no existe en esta zona central del Pirineo una similitud lingüística entre ambos países semejante a la que puede encontrarse en los extremos oriental y occidental de la cordillera.

En segundo lugar es necesario considerar las relaciones existentes entre las diócesis cercanas según la división provincial eclesiástica existente en el siglo XVIII. Con la creación de las diócesis de Jaca (1571), Barbastro (1577) y Teruel (1577), Zaragoza se convirtió en arzobispado. Desde ese momento pasaron a ser diócesis sufragáneas las aragonesas Albarracín, Barbastro, Huesca, Jaca²⁴, Tarazona y Teruel, además de los Obispos de Calahorra y Pamplona en algunas etapas. Para un buen desarrollo del presente estudio no podemos pasar desapercibidos los importantes vínculos existentes entre las catedrales de Zaragoza y Jaca y la gran dependencia de esta segunda con respecto de su archidiócesis.

En tercer lugar la muerte en 1700 del rey Carlos II, último monarca de la casa de Austria que falleció sin dejar descendencia, supuso el comienzo de una Guerra de Sucesión que se prolongaría durante quince años. Esta cuestión sucesoria en la que se vieron implicados los reinos europeos se convirtió además en España en una guerra civil, dividiendo a los españoles en dos bandos: los partidarios de Felipe de Anjou, heredero legítimo según el último testamento del monarca fallecido, y los que apoyaron al archiduque Carlos de Habsburgo en su ascenso al trono. Geográficamente España quedó dividida en dos facciones, los castellanos que apoyaron al francés y los reinos de la Corona de Aragón que mostraron su inclinación hacia el alemán. Sólo tres ciudades aragonesas y alguna localidad de menor tamaño permanecieron fieles a Felipe de Anjou: Tarazona, Jaca y Borja. La Guerra de Sucesión finalizó con el ascenso al trono del hijo de Luis XIV, quien reinaría con el nombre de Felipe V (IV de Aragón). Como castigo a la Corona de Aragón por su traición, el nuevo monarca llevó a cabo la supresión de los fueros de los que gozaban estos reinos. De este modo los fueros de Aragón surgidos en 1257 tras la compilación de los fueros de Jaca (1077), Zaragoza (1129), Daroca (1142) y Teruel (1177), fueron suprimidos en 1707 tras la promulgación de los Decretos de Nueva Planta, que establecieron que a partir de entonces Aragón se regiría por las leyes de Castilla. Como agradecimiento por su lealtad durante la guerra sucesoria, en 1714 Felipe V otorgó a la ciudad de Jaca los títulos de *Muy Noble, Muy Leal, Muy Vencedora* así como tres flores de lis –emblema de los Borbones– para su escudo.

No es esta la única reforma que instaura el nuevo monarca. En 1723, en Real Decreto del 7 de julio, establece que:

«indistintamente y sin diferencia alguna puedan obtener los Aragoneses, Valencianos, Catalanes y Castellanos Dignidades, Prebendas, pensiones y

²³ NAGORE LAÍN, Franchó. «Los Pirineos: un nexo de unión entre el occitano y el aragonés». *Revista de filología románica*, 18 (2001), pp. 261-296.

²⁴ Jaca será sufragánea de Zaragoza hasta el siglo XX, cuando tras el decreto pontificio *Cesaraugustæ et aliorum* del 2 de Septiembre de 1955, será adscrita a la diócesis de Pamplona.

Beneficios eclesiásticos en qualquiera de dichos distritos y dominios mios, sin necesidad de dispensación ó concesion de naturaleza»²⁵.

El planteamiento de estos tres enfoques desemboca en una serie de preguntas que surgen desde un primer momento y a las que, en la medida en que sea posible, intentaremos dar respuesta en los capítulos sucesivos:

¿En qué medida estos tres aspectos, geográfico, religioso y político, condicionan las relaciones entre la diócesis altoaragonesa y sus colindantes?. ¿A qué se debe que, pese a que geográficamente están situadas más cerca, mantenga la catedral de Jaca en el siglo XVIII menos relación –incluso ninguna– con las catedrales de Huesca, Pamplona, Barbastro, Monzón o con las francesas Oloron-Sainte-Marie y Pau que con Zaragoza, que se sitúa más lejos? (IMAGEN 1). ¿Por qué no encontramos relaciones con Lérica o Pamplona?. ¿Hasta qué punto la división en provincias eclesiásticas determina estas relaciones entre diócesis?. ¿Es indicativo del poder adquisitivo del cabildo jaqués el hecho de que pese a que el Real Decreto de 1723 facilite el acceso a prebendas y beneficios eclesiásticos entre los reinos de la Corona de Aragón y el de Castilla, en las oposiciones a esta capilla no haya apenas aspirantes llegados de ciudades lejanas, siendo en su mayoría procedentes de Zaragoza?.

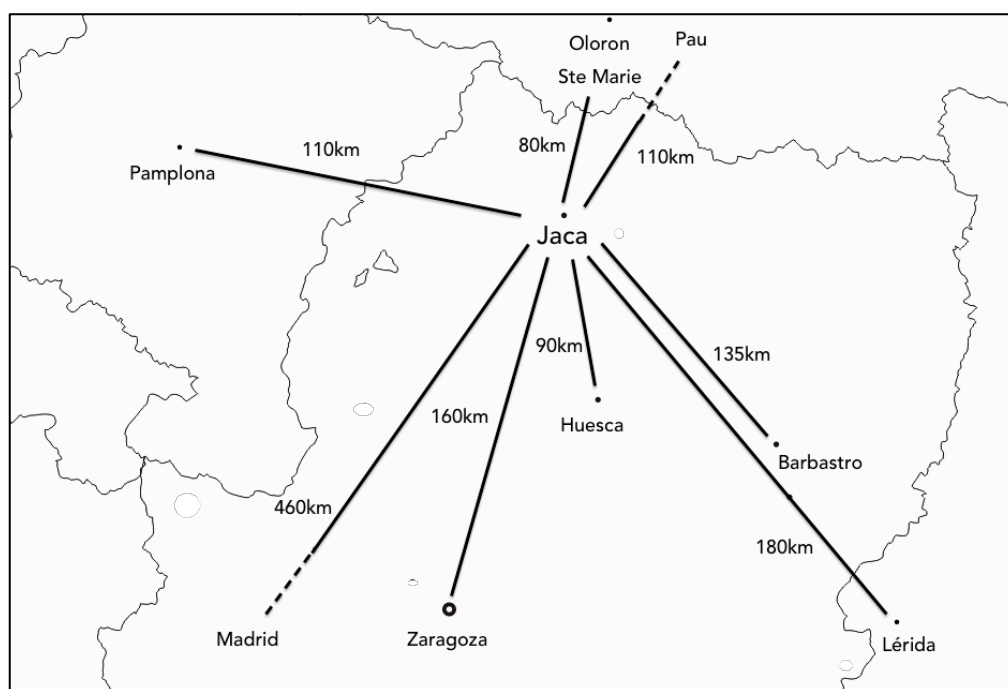


IMAGEN 1. Mapa representativo de las distancias entre Jaca y las catedrales más cercanas²⁶

²⁵ Ley V «De la naturaleza de estos Reynos para obtener beneficios en ello», por Decreto de 7 julio 1723. *Novísima recopilación de las leyes de España...*, Madrid, 1805, Tomo I, Título XIV.

²⁶ Incluimos Madrid, aunque no es una ciudad cercana y tampoco nos referimos a una sede catedralicia sino a la Capilla Real, para destacar cómo la distancia con esta ciudad no impidió las relaciones (directas o indirectas) entre ambas sedes.

¿Qué justifica que, sin embargo, encontremos en la catedral de Jaca música procedente de Madrid y de Italia? A esta última pregunta sí encontramos respuesta. Claramente Madrid ha funcionado siempre como un centro de difusión musical en España que ha favorecido el intercambio tanto nacional como internacional. De Madrid llegaba repertorio a Zaragoza y ésta a su vez actuaba como satélite difundiendo este material a las catedrales de sus diócesis sufragáneas. Este encadenamiento de centros de difusión convierte a Jaca en una ciudad receptora que se nutre musicalmente de repertorios llegados de Zaragoza en último término, que a ésta han llegado procedentes de Madrid, de numerosas catedrales españolas, de la misma Capilla Real e incluso del extranjero.

RECEPCIÓN DE OBRAS

Se conservan en el archivo jaqués obras firmadas por 154 compositores²⁷. De todas ellas 685 pertenecen a los maestros de capilla del siglo XVIII, lo que supone un 65% del total de las obras atribuidas²⁸.

Los compositores de las catedrales de Zaragoza fueron sin duda influyentes en la capilla de Jaca. Se conservan copias de obras de prácticamente todos los maestros de la basílica de El Pilar y de la Seo de Zaragoza (TABLA 1). Determinante de este hecho pudieron ser las buenas relaciones alumno-maestro establecidas entre Joseph Conejos –maestro de capilla en Jaca– y Luis Serra –maestro de capilla en Zaragoza–, o entre Joaquín Barsala –organista en Jaca– y Francisco García Fajer –maestro de capilla en Zaragoza–, como indica Miguel Ángel Marín²⁹.

²⁷ MARÍN, Miguel Ángel. «*Music on the margin...*» p. 226.

²⁸ *Ibidem*, p. 227.

²⁹ *Ibid.* p. 261.

Compositor	Vida	Sede	Periodo	Nº obras en E-J
PUJOL, Juan	1570-1626	El Pilar	1592-1612	2
BARGAS [VARGAS], Urbán de	1606-1656	El Pilar	1645-1653	10
RUIZ SAMANIEGO, José	1563-1670	El Pilar	1653-1670	3
[RODRÍGUEZ DE] TORICES, José Alonso	1634-1683	El Pilar	1671- ...	1
CÁSEDA [Y ZALDÍVAR], Diego de	1638-1694	El Pilar	1673-1694	1
LATORRE, Jerónimo		El Pilar	1695-1700	1
AMBIELA, Miguel de	1666-1733	El Pilar	1700-1707	2 ³⁰
MARTÍNEZ DE LA ROCA, Joaquín	1676-1747	El Pilar	(Organista 1695-1714) 1709-1715	1
SERRA, Luis	1680-1758	El Pilar	1715-1758	14
MIRALLES, Bernardo	1731-1770	El Pilar	1759-1764	2
ECHEVARRÍA, Cayetano		El Pilar	1766-1770	1 ³¹
LÁZARO, Joaquín	1746-1786	El Pilar	1771-1777	2
ÁLVAREZ, Manuel		El Pilar	1777	
[GIL] DE PALOMAR, Joseph		El Pilar	1781-1796	1
CORREA, Fray Manuel	1600ca-1653	La Seo	1650-...	1
MICIECES (menor), Tomás	1655-1718	La Seo	1692-1694	2
CÁSEDA [Y VILLAMAYOR], José de	1660-1725	La Seo	1695-1709	5
PORTERÍA, Francisco		La Seo	1709-1727	1
LANUZA, José		La Seo	1727-1756	2
GARCÍA FAJER, Francisco Javier	1754-1809	La Seo	1756-1809	20

TABLA 1. Obras de maestros de capilla de las catedrales de Zaragoza conservadas en E-J³²

³⁰ Llama la atención ver que de Ambiola se conserven en el archivo de Jaca solamente dos obras, teniendo en cuenta que fue maestro de capilla allí entre 1695-1700. Desconocemos en el momento de finalizar este estudio si estas obras fueron compuestas durante su magisterio en Jaca o compuestas posteriormente y enviadas desde sus puestos sucesivos en Zaragoza, Madrid.

³¹ De Echevarría se conserva al menos una obra titulada «*Letras que han de cantarse en la noche del 5. de enero de 1770. En el santo, angelico, apostolico, metropolitano templo de Nuestra Señora de El Pilar de la Imperial Ciudad de Zaragoza, en la celebridad de los maytines de los Santos Reyes*» que formó parte de la exposición «La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón» en Zaragoza en 2008.

³² Para la elaboración de esta tabla y sucesivas en este capítulo se han consultado las siguiente fuentes: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, GONZÁLEZ VALLE, José Vicente.

Además de las relaciones entre maestros de capilla fueron influyentes aquellas que mantenían los otros componentes de las mismas. En su artículo dedicado a los maestros de capilla de la catedral de Huesca, Antonio Durán Gudiol hace referencia a las relaciones existentes entre los bajos de Huesca y Jaca en relación a cierta trama conspiratoria ocurrida a finales del siglo XVII. En la catedral de Huesca la marcha del maestro Baraza en 1686 coincidió con una situación económica crítica, por lo que hasta 1693 no se iniciaron los trámites para ocupar la vacante. El cabildo oscense resolvió ese año ofrecer el puesto al maestro de Jaca. Como consecuencia de este ofrecimiento el bajo de Huesca envió una carta a su homónimo en Jaca en la que «trataba ‘con términos indecentes y desvergonzados’ de convencer al primero para que no aceptara el ofrecimiento de los canónigos oscenses»³³. Todo indica que la relación entre cabildos – cuando no menos entre capillas y músicos– era favorable, pese a esto no son numerosas las composiciones procedentes de maestros de Huesca que se conservan en el archivo jaqués. Citamos a continuación éstas junto con las obras de compositores procedentes de las catedrales y sedes musicales ubicadas en otras ciudades cercanas de Aragón, Navarra o La Rioja (TABLA 2).

Compositor	Vida	Sede	Periodo	Nº obras en E-J
BARAZA, Juan		Huesca Daroca	1669-1686	2
DEZA, Fray Gerónimo		Zaragoza. Convento S. Lamberto		4
GARCÍA DE CÓRDOBA, Francisco		Tarazona		1
HERNÁNDEZ, Felipe		Daroca		1
LLORENTE Y SOLA, Diego		Barbastro y Huesca		4
MARQUÉS, Miguel [Juan]		Daroca		1
PALACÍN, Miguel		Calatayud		2
POLO, [José Moreno y]		Albarracín	1737-1754	2
SALA Y CARBONELL, Francisco		Huesca		2
VITRIÁN Y BLASCO, Jaime		Calatayud		13
XIMENO, José		Daroca		1
ARCE, Juan José		Roncesvalles	1773-1777	22

«Catálogo de la exposición». *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*. Zaragoza, CAI, 2008, p. 267; MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...* p. 228.

³³ DURÁN GUDIOL, Antonio. «Los maestros de capilla de la catedral de Huesca». *Argensola*, 39 (1959), pp. 129-130.

ESCAREGUI, Andrés de		Pamplona	1738-1773	1
GARGALLO, José		Calahorra	1777-...	1
HUERTA, Francisco de la		Pamplona	1780-1814	1
USTÁRRIZ Y USÓN, R[afael]	1754-1802	Sta. María de Laguardia		2
USTÁRRIZ [TORRES], Narciso		Falces		7
VIÑAS, Francisco		Calahorra	1731-1737	(85) ³⁴
LARRAÑETA Y HARINA, [Sebastián]		Alfaro		1

TABLA 2. Obras de maestros de capilla de sedes musicales cercanas (Aragón, Navarra y La Rioja) conservadas en *E-J*³⁵

No todas las composiciones que se intercambiaban entre las capillas de música eran obra de los maestros de capilla. Como hemos citado anteriormente las relaciones entre instrumentistas y cantores también favorecían el intercambio de obras. En la TABLA 3 podemos ver las obras de instrumentistas y cantores que desde otras sedes se llegaron a Jaca.

³⁴ De Viñas se conservan en este archivo un total de 85 obras, pertenecientes a su periodo como maestro de capilla en esta catedral. Desconocemos si alguna de esas obras fue compuesta durante su posterior magisterio en Calahorra y enviada a Jaca.

³⁵ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Catálogo...», p. 267; MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...* p. 228.

Compositor	Vida	Sede	Puesto	Periodo	Nº obras en E-J
ADÁN, Vicente		Madrid Capilla Real	Organista	Citado en 1786	1
BARRIO, Juan [Miguel] del		Cuenca	Organista	Citado en 1757	1
COLEY EMBID, Juan	*1764	San Juan de la Peña	Organista		1
HERRANDO, José	1720ca-1763	Madrid Capilla Real	Violinista	1760-1763	1
PALLARÉS, Joaquín		Zaragoza El Pilar	Tenor	Citado en 1766 y 1774	5
RODRÍGUEZ, Jordi ³⁶		Alicante Valencia	Arpista		1
SUÁREZ, Valero ³⁷	†1778	Burgos	Tenor		2
XARABA Y BRUNA, Diego	1652-1715				1

TABLA 3. Obras de instrumentistas de otras capillas de música conservadas en *E-J*³⁸

La siguiente tabla muestra los resultados más sorprendentes en cuanto a la procedencia del repertorio conservado en el archivo jaqués (TABLA 4). En ella encontramos, organizados según lugar de procedencia, nombres de compositores que desarrollaron su labor compositiva en sedes situadas a más de doscientos kilómetros de distancia –en el caso más cercano–. Vemos cómo una más de la mitad de estos compositores estaban vinculados a Madrid, lo que confirma el planteamiento inicial de que Madrid ejercía de centro de difusión musical en la península.

³⁶ A él se atribuye la *Sonata* que está incluida en el manuscrito recopilado durante los siglos XVII-XVIII conservado en *E-J* y conocido como *Manuscrito de Jaca*. Esta obra puede consultarse en KASTNER, Macario Santiago. *Sette pezzi per arpa dei secoli XVII e XVIII tratti da antichi manoscritti spagnoli e portoghesi*. Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1972.

³⁷ Valero Suárez coincide en Jaca en la oposición a maestro de capilla con Blas Bosqued en abril de 1750. En 1754 accede como tiple a la vacante de la catedral de Burgos y en 1763 es rechazado como tenor en Toledo por «ser de bastante edad». Compuso varias obras durante su periodo en Burgos, muchas de las cuales se conservan en Astorga. Se pueden consultar más datos en ANGULO DÍAZ, Raúl. *Francisco Hernández Illana (ca. 1700-1780) Cantadas al Santísimo*. Serie Partituras, 2012, p. 15.

³⁸ Fuentes: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Catálogo...», p. 267; MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...* p. 228.

Compositor	Vida	Sede	Periodo	Nº obras en E-J
VICENTE, Jerónimo		Santiago de Compostela	1638-...	1
PRAD [PRAT CASANOVA], Mateo [de la]		Vitoria La Calzada	1684-1688 1688-1694	1
DURANGO [DE LOS ARCOS], Matías	1636-1698	Logroño Palencia Sto Dom. Calzada		
LARRAÑETA Y HARINA, [Sebastián]	*1756ca	Alfaro Tortosa		1
VALLS, Francisco	1671-1747	Barcelona		1
CASELLAS, Jaime	1690-1764	Barcelona Toledo	1715-1732 1733-1762	1
CONTRERAS, Agustín		Córdoba	1706-1751	1
GARAY, [Ramón]		Jaén	1787-1823	1
RIPA, Antonio	1721-1795	Cuenca Desc. Reales Sevilla		1
TELLO, Miguel		Sevilla		1
SANZ, Juan	s.XVII	Sevilla		1
VICENTE, Francisco	†1781	Ávila		1
VICTORIA, Tomás Luis de	1548-1611	Roma Ávila Madrid		1
ARAYA, Simón de		León		1
VICENTE, Francisco		Burgo de Osma	1766-1780	1
XUÁREZ, Alonso	1640-1696	Cuenca Sevilla Cuenca	1664-1675 1675-1684 1684-1696	1
REDÓN, Jacinto		Elche	1748-1798	1
CONEJOS ORTELLS, José [Tobías]	1673-1745	Segorbe	1716-1745	5
ORTELLS, Antonio T[eodoro]	1647-1706	Valencia		3
MORERA, Francisco		Valencia		1
MARTÍNEZ ORGAMBIDE, Pedro	†1727	Valencia (Corpus Christe)		3
CORRADINI, Francisco	1700-1769	Madrid		1
OCHANDO, Tomás		Madrid		5
GUERRERO, Antonio	1710ca-1776	Madrid		2
ROMERO, Mateo	1575-1647	Madrid	1598-1634	3

COMES, Juan Bautista	1582-1643	Madrid Cap. Real	1618-...	2
PATIÑO, Carlos	1600-1675	Madrid Cap. Real	1634-...	5
CONFORTO, Nicolo	1718-1793	Madrid Cap. Real	1751-...	1
DURÓN, Sebastián	1660-1716	Madrid Cap. Real		
CABEZUDO, [Antonio]		Madrid Cap. Real		1
NEBRA, José de	1702-1768	Madrid Cap. Real		4
DURÁN, Pedro		Madrid Colegio Imperial Almudena	- 1755-1759	3
BONET Y PAREDES, José	1647-1710	Toledo Madrid DD.RR. ³⁹	1706-1710	1
SAN JUAN, José de	1685-1747	Madrid DD.RR.		1
GALÁN, Cristóbal	1620ca-1684	Madrid DD.RR. Capilla Real		4
MIR Y LLUSÁ, José	1700-1764	Madrid Igl ^a . Encarnación	1751-1764	2
RODRIGO, [Pedro?]		Madrid Igl ^a . Encarnación		1
RUIZ, Matías		Madrid Igl ^a . Encarnación		1
GARCÍA PACHECO, Fabián		Madrid- Igl ^a Soledad Burgo de Osma Madrid- Cvt ^o Victorias	1756 1765 1770	1
LÓPEZ, Miguel	1669-1723			1

TABLA 4. Obras de maestros de capilla de sedes lejanas conservadas en *E-J*⁴⁰

No podemos pasar por alto el hecho de que no haya en Jaca obras procedentes de compositores catalanes, pese a la cercanía geográfica con esta región, y sí que lo haya de Valencia y Segorbe. Sería necesaria una investigación más profunda para determinar si, como todo parece indicar, la relación con estas dos sedes es fruto de las relaciones personales, quizá familiares, entre Joseph Conejos (Jaca), Joseph Conejos Ortells (Segorbe) y Antonio Ortells (Valencia).

En último lugar, destacamos una vez más la difusión que desde Madrid se había del repertorio no sólo nacional sino extranjero, abasteciendo a las capillas musicales de

³⁹ Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.

⁴⁰ Fuentes: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Catálogo...», p. 267; MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...* p. 228.

las pequeñas ciudades de un material que de otro modo hubiera sido cuanto menos de difícil acceso para ellas (TABLA 5).

Compositor	Vida	Nº obras en <i>E-J</i>
RUGGIERO, Giovanelli	1560-1625	1
CORELLI, Arcangelo	1653-1713	1
PORPORA, Nicola	1686-1768	1
HASSE, Johann Adolph	1699-1783	6
ALBERTI, [Guiseppe] Mattheo	1685-1751	1
LEO, Leonardo	1694-1744	1
MARTINI, Giovanni [Battista]	1706-1784	1
GALUPPI, Baldassare	1706-1785	3
BOLOGNA, Lorenzo		1
UBALDI, Florido		1
DUNI, Egidio	1709-1755	1
PERGOLES, Giovanni Battista	1710-1736	1
TERRADELLAS, Dominico	1713-1751	2
JOMMELLI, Niccolò	1714-1774	2
COCCHI, Gioaccino	1720-1804	1
PLEYEL, [Ignace Joseph]	1757-1831	1
PORPORA, Domenico		1
SALERNITANO, Fabrizio		1

TABLA 5. Obras de compositores extranjeros conservadas en *E-J*⁴¹

⁴¹ Fuentes: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Catálogo...», p. 267; MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...* p. 228.

ESTILO TRADICIONAL - NUEVOS ESTILOS

Las catedrales españolas, y de ellas sus capillas de música, han experimentado a lo largo de la historia situaciones similares con consecuencias completamente diferentes. Cada catedral cuenta con un estilo propio condicionado por numerosos factores, el más importante de ellos su tradición, que es consecuencia de sí misma, al ser fruto de la tradición anterior y ambas a su vez del resultado de otros tantos factores que se van sumando con el paso de los años. En segundo lugar por la evolución de cada maestro. Éste es el primer condicionante a tener en cuenta a la hora de analizar la música en las catedrales: no sería correcto hacer un análisis genérico, sino que éste debe hacerse individualmente, teniendo en cuenta las peculiaridades de cada una de ellas. La diferencia entre unas y otras no sólo viene condicionada por la distancia que las separa, sino por la velocidad, diferente en cada caso, a la que se van asimilando los cambios.

En Jaca convivieron durante el siglo XVIII una variedad significativa de repertorios y estilos. Los repertorios de los nuevos maestros se unían a los que iban llegando procedentes de Zaragoza y ambos se sumaban a los de los maestros anteriores, que se mantenían en el repertorio habitual por decisión consciente de los que ocupaban el cargo en el momento presente. Sólo en la primera mitad de siglo desarrollaron su labor como maestros de capilla cinco músicos en Jaca (IMAGEN 2). El aporte individual de cada uno de ellos, sumado a las innovaciones llegadas de Zaragoza –y a través de ella de Madrid– dan como resultado un ambiente musical que difícilmente puede ser similar en cualquier otra catedral, por cercana que sea. Esta es la situación que encuentra Blas Bosqued en 1750 cuando deja atrás su puesto como infante y accede al cargo de maestro de capilla.

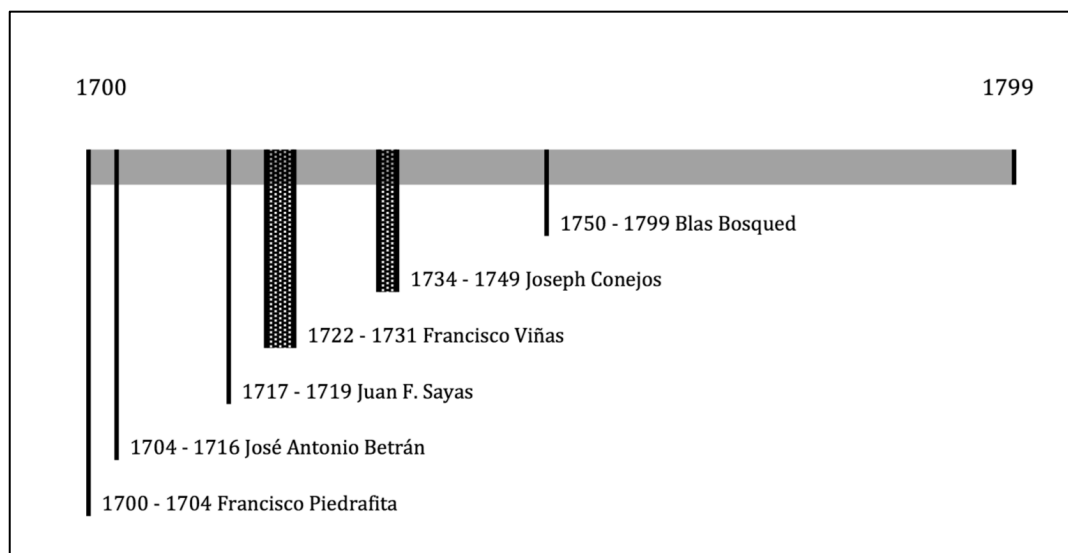


IMAGEN 2. Maestros de capilla de la catedral de Jaca durante el s. XVIII

LA INFLUENCIA ITALIANA EN ESPAÑA: UN CAMBIO DE ESTILO

Los primeros cambios de estilo en España condicionados por la influencia de Italia llegan a la Capilla Real en la Navidad de 1703. Los villancicos y estribillos que han gozado de su momento de esplendor a lo largo del siglo XVII sufren importantes cambios durante el siglo XVIII en parte condicionados por causas internas, de origen religioso, y en parte por causas externas, como consecuencia de la influencia de los nuevos estilos crecientes en Europa. En Aragón estos primeros cambios llegan de la mano del maestro aragonés Miguel de Ambiela, quien introducirá nuevas modificaciones en El Pilar de Zaragoza en 1708.

La difusión de este nuevo estilo italianizante se lleva a cabo de forma gradual, comenzando por los grandes centros musicales del país, que serán los responsables de esta difusión a otras localidades de menor rango. En Jaca este nuevo estilo parece no hacerse eco durante el magisterio de José Antonio Betrán (1704-1716), quien mantiene en su notación los rasgos propios del siglo XVII⁴². No se aprecia ningún cambio tampoco durante el periodo en que Juan Francisco Sayas ocupa el cargo entre 1717 y 1719. Pasarán dos décadas desde que el nuevo estilo comenzase a hacerse notar en Madrid hasta que empiece a dejar huella en Jaca. Es en 1722 cuando, tras permanecer vacante la plaza de maestro de capilla durante tres años, asume el cargo Francisco Viñas, procedente de Barcelona. Viñas introduce cambios de estilo en algunas de sus obras, pero esta música no tiene buena acogida dentro del repertorio habitual en los nueve años que dura su magisterio. No será hasta la llegada de su sucesor Joseph Conejos (1734) cuando el estilo italianizante se establezca definitivamente en Jaca. La presencia de nuevos instrumentos así como las copias existentes de la década de los 40, realizadas por el entonces infante Blas Bosqued, así lo sugieren.

⁴² MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...* p. 252.

La incorporación de nuevos instrumentos será el rasgo más destacable que percibirán los vecinos de las ciudades. Poco a poco irán desapareciendo los bajoncillos y chirimías, que serán sustituidos por el oboe, así como los clarines –que no mucho tiempo atrás habían reemplazado a los sacabuches–, que serán ahora sustituidos por las trompas. El bajón se mantiene vinculado al coro en un siglo en que el fagot comienza a destacar, convirtiéndose en su principal rival.

«El vínculo tradicional del bajón con la música polifónica del estilo antiguo fue el factor que le ayudó a sobrevivir cuando, a principios del siglo XVIII, surgió en España su rival más sofisticado, el fagot. Este formó parte de la orquesta, mientras que el bajón quedó generalmente asociado al coro»⁴³.

Este dato está corroborado en un acta del cabildo jaqués de 1760, en la que se menciona la decisión del cabildo de comprar un bajón para que uno de los violinistas de la capilla aprenda a tocarlo:

«7 de noviembre de 1760

Se resolvió que la Sacristía alargue para comprar un bajón, el que quedará para la Iglesia; y que por ahora se deje a Elías Pueyo para que aprenda»⁴⁴.

La pervivencia del bajón en la capilla musical de Jaca se prolongó hasta comienzos del siglo XX, como cita Kenyon de Pascual en el mismo artículo.

«Las actas capitulares del siglo XIX seguramente contienen más referencias a bajones y bajonistas, ya que el bajón siguió tocándose en Jaca hasta bien entrado el siglo XX. El Canónigo Archivero y Conservador del Museo Diocesano, Don Juan Francisco Aznárez, recuerda haber visto tocar el bajón en procesiones y entierros todavía en los años 1920»⁴⁵.

El nuevo gran instrumento que iniciará una rápida trayectoria haciéndose indispensable apenas en unas décadas es el violín. Las primeras referencias a este instrumento en la capilla jaquesa datan de 1722. Apenas tres años después, en 1725, aparece por primera vez en Jaca el otro instrumento que irrumpirá con fuerza en la música catedralicia en este siglo, el oboe. Durante algo más de una década la presencia de estos instrumentos será ocasional. El violín estará presente en algunos villancicos durante la década de los 20 y en la siguiente comenzará a introducirse cautelosamente en las obras en latín. El empleo de estos instrumentos se hace estable tras la llegada de Conejos, cuando se convocan plazas para violín y oboe que serán ocupadas por Pascual Sánchez (1734) y Luis Entrena (1735)⁴⁶. Gran parte de las composiciones de Conejos de

⁴³ KENYON DE PASCUAL, Beryl. «El bajón español y los tres ejemplares de la Catedral de Jaca». *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*. 2, 2 (1986), p. 111.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 133.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁶ MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...* pp. 85-88.

la década de los años 40 incluyen partes para estos dos instrumentos, siendo esta la principal novedad que aportó el compositor a la música catedralicia.

El otro gran cambio que supone la llegada del estilo italianizante es la introducción de arias y recitativos. El recitado es el momento de lucimiento del poeta, mientras que el aria permite alcanzar su momento de esplendor al músico y al cantante. Las secciones instrumentales adquieren importancia, pasando de ser pequeños momentos de transición a convertirse en una exhibición de la destreza de los instrumentistas.

Hasta aquí hemos hablado de las consecuencias que tuvo la difusión del nuevo estilo italiano. A continuación vamos a analizar cómo se produjo. A este respecto José Vicente González Valle, José López Calo y Juan José Carreras exponen diferentes argumentos, unos apoyando y otros cuestionando la trascendencia del influjo italiano en España. González Valle cede la responsabilidad a los compositores catalanes y aragoneses que recibieron formación académica en Nápoles, así como su posterior difusión en España, a través de las ciudades en las que trabajaron en su regreso a España: Sevilla, Zaragoza, Toledo y Madrid.

«Varios compositores eclesiásticos catalanes, como Terradellas, José Pujol, Francisco Queralt, Luis Serra y José Teixedor, parecen haberse formado en Nápoles con Durante. También el aragonés Francisco Javier García Fajer estudió en Nápoles y fue maestro de capilla en la catedral de Terni, en Italia, antes de ocupar ese puesto en la catedral de la Seo de Zaragoza. Estos detalles, así como el hecho de que algunos maestros catalanes ejercieran su profesión en el interior de España (Terradellas en Sevilla, Serra en Zaragoza, Jaime de Casellas, Juan Rossell y Francisco Juncá en Toledo, y Teixidor en Madrid), sugiere una filtración continua de estilo napolitano por el nordeste de la Península»⁴⁷.

Otros musicólogos sin embargo cuestionan la magnitud de la influencia de Italia en España⁴⁸, justificando que tales cambios se debieron simplemente a una evolución natural. Tal es el caso de José López Calo, quien en su obra *La música en las catedrales españolas* dice:

«La conclusión de todo ello no puede ser otra más que ésta: que parece que se deba relativizar el influjo italiano, quitándole, quizá, no poca de la importancia que se le daba y se le da»⁴⁹.

Al final de esta misma cita indica una nota al pie en la que explica esta valoración:

⁴⁷ GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800». *La música en España en el siglo XVII*. Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.). Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 77.

⁴⁸ LÓPEZ-CALO, José. *La música en las catedrales españolas*. Madrid, ICCMU, 2012, p. 466-468.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 468.

«Por fortuna, actualmente otros estudiosos son de esta opinión. Por ejemplo, Juan José Carreras, en el *Diccionario* (vol. 5, p. 449), en la voz ‘García Fajer’, hablando de su biografiado ‘El Españolito’, a quien tradicionalmente se atribuye un papel tan relevante en la importación de la música italiana en la española, matiza, y bien acertadamente, esa opinión, y refiriéndose en concreto a lo sucedido en la propia catedral de Zaragoza donde García Fajer fue maestro, escribe:

Su influencia [del Españolito] en la música sacra de la segunda mitad del s. XVIII es innegable, aunque no exista la información y el análisis de cómo se ejerció en concreto. Parece claro que su llegada a la catedral de la Seo supuso un cambio importante, en el sentido de una modernización del repertorio, pero la imagen habitualmente repetida del choque de una tradición catedralicia conservadora frente a la renovación del joven maestro venido de Italia no se corresponde con la realidad»⁵⁰.

Si el nuevo estilo surgido en España a comienzos del siglo XVIII fue consecuencia de una evolución natural de la música en sí o estuvo condicionada por una generación de compositores que aportaron a la tradición española las innovaciones que ellos mismos habían aprendido durante su estancia en Italia, es algo que lejos de generar polémicas debe ser analizado como una combinación de ambos factores. El deseo constante de los compositores de crear nuevas expresiones –razón de ser de la música a lo largo de la historia y causa de su evolución constante–, sumado al conocimiento de las nuevas prácticas surgidas en otras tradiciones musicales, dan como resultado la transformación del estilo musical en España durante este siglo de forma paulatina y a diferentes velocidades en las diferentes catedrales y sedes musicales del país, en función de la inclinación de cada compositor y cada maestro de capilla por que así sea.

LA ILUSTRACIÓN Y LA MÚSICA RELIGIOSA

A comienzos del s. XVIII surge en Europa un movimiento de transformación del pensamiento que a través de la crítica racional fue transformando gradualmente la actitud del hombre respecto a las tradiciones culturales, sociales y religiosas, y como consecuente de este último, a la práctica musical eclesiástica. Muchos de los cambios producidos durante la segunda mitad de siglo son consecuencia del pensamiento ilustrado, por lo que buscar una justificación de estos cambios atendiendo únicamente a factores sociales o económicos ofrecería unas conclusiones incompletas. Es necesario atender también a la realidad litúrgica del momento, como expresión de fe y religiosidad⁵¹.

Siguiendo los principios de la Ilustración, y aplicando estos a la liturgia, el oficio religioso debía cumplir una función didáctica al tiempo que difundir las prácticas morales y religiosas. El papa Pío VI, mediante los decretos de reforma presentes en el *Auctorum fidei* (1794) persigue lograr una mayor participación de los fieles en los actos eucarísticos, por lo que autoriza el uso de lenguas vernáculas junto al latín en los libros litúrgicos así como la supresión de algunas devociones con el fin de reducir la duración

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Una mayor alusión a este fenómeno puede verse en GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música litúrgica con acompañamiento orquestal...», p. 69.

de las celebraciones⁵². Suponen estos cambios una «tendencia a la simplificación (...), al carácter comunitario (...), a la comprensión y edificación»⁵³.

La única forma de conseguir la función didáctica planteada por el pontífice era mediante el empleo de un lenguaje comprensible para el pueblo. Las lenguas vernáculas debían sustituir al latín y ser empleadas tanto en los textos hablados como cantados. Los compositores españoles vieron en esto una doble oportunidad, al poder desarrollar nuevas posibilidades musicales con el beneplácito de las autoridades eclesiásticas.

Gran parte de las nuevas composiciones que surgen tienen una finalidad más lúdica que artística y sus textos no pretenden adoctrinar sino ser básicamente un «entretenimiento religioso»⁵⁴.

«Surge así un nuevo movimiento litúrgico musical caracterizado por la edificación moral y la virtud, y por la subjetividad del sentimiento que aceptaba, por un lado, las nuevas formas creadas dentro de la experiencia racional y, por otro, las diversas corrientes del desarrollo artístico en sus diferentes formas y estilos»⁵⁵.

El fervor religioso comienza a extrapolarse de la liturgia y del oficio, surgiendo nuevas formas de devoción popular. La devoción a los santos en las festividades locales es el origen de nuevas composiciones religiosas separadas de la misa y de los oficios. Dentro de estos géneros encontramos el villancico, que pasará de formar parte únicamente de la liturgia para introducirse en las romerías, procesiones y otras formas de devoción.

Pero a medida que avanza el siglo los géneros en lengua vernácula –y de ellos, sus textos– comienzan a deformarse, a perder el sentido inicial con que empezaron a ser escritos, llegando a convertirse en «auténticas bufonadas»⁵⁶. No debemos olvidar que en 1749 el papa Benedicto XIV, a través de la encíclica *Annus qui* rechaza oficialmente la música profana en la iglesia. Pero las transgresiones a los preceptos de la iglesia católica van más allá de la música profana, alcanzando también a los villancicos. En el estudio que Vicente Ripollés realizó sobre la catedral de Valencia durante este periodo podemos leer:

«La seriedad y el buen gusto literarios y musicales iniciados por [Juan Bautista] Comes, continuados por Urbà de Vargas, A[ntonio] T[eodoro] Ortells, Pere Rabassa y Josep Pradas [a principios del XVIII], con algunas excepciones en los

⁵² Entre otros se elimina el rezo del rosario dentro de la misa, como cita NEUNHEUSER, Burkhard. «Movimiento litúrgico», *Nuevo diccionario de liturgia*, D. Sartore y A. M. Triacca (eds.), Madrid, 1987, p. 1368.

⁵³ MAYER, Anton L. *Die Liturgie in der europäischen Geistesgeschichte*. Darmsatd, 1971, p. 215; citado en NEUNHEUSER, Burkhard. «Movimiento litúrgico...» p. 1368; y este a su vez citado por GONZÁLEZ VALLE, J. V. «Música litúrgica con acompañamiento orquestal...» p. 71.

⁵⁴ GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música litúrgica con acompañamiento orquestal...», p. 71.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 71.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 76.

últimos tres casos, sufren tal degradación con [Pascual] Fuentes, [maestro de capilla de la Catedral de Valencia, 1757-1768], que espanta considerar la facilidad y despreocupación con la que el humorismo, la trivialidad y la grosería se habían introducido y dominaban los templos hispánicos en los momentos más solemnes de la liturgia. Raras veces los villancicos transmiten la elevación y el respeto que exige la santidad del templo»⁵⁷.

Otros tratadistas mantienen esta opinión acerca de la inadecuación de los nuevos villancicos y su inclusión en el oficio religioso, por no invitar al recogimiento que se requiere en el templo, siendo causa de la distracción de los fieles y motivo de «recreación»:

«No quiero decir que el uso de los villancicos sea malo (...) Más tampoco quiero decir que sea bueno; pues no solamente no nos combida [*sic*] a devoción, más nos distrae de ella: particularmente aquellos villancicos que tienen mucha diversidad de lenguajes (...) Porque el oír ahora un portugués y ahora un vizaino, cuando un italiano, y cuando un tedesco; primero un gitano y luego un negro, qué efecto puede hacer semejante Música si no es forzar los oyentes (aun no quisieran) u reirse y a burlarse, y hacer de la Iglesia de Dios un auditorio de comedias, y de la casa de oración, sala de recreación (...)»⁵⁸.

Otro de los numerosos escritos que suscitó esta polémica lo encontramos en un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional que en opinión de Barbieri puede ser obra de Fray Juan Sánchez Vidal⁵⁹:

«Acercas de los villancicos que se cantan en la Natividad de Nuestro Señor y de los Santos Reyes, hay también bastante desorden (...) Dirán que aquellos no le son de placer, y que se hace para que con ese cebo acuda más gente a los maitines a encomendarse a Dios (...).

No es mi intento quitar los villancicos en tales noches, pero es procurar que la letra de éstos sea santa, grave, honesta seria y devota, o que se procure dejar las chanzas, las tonadillas mundanas y el disfrazarse»⁶⁰.

Muy probablemente, estos y otros acontecimientos similares, desencadenaron la supresión de los villancicos en la Capilla Real por orden de Fernando VI en 1750, hecho

⁵⁷ RIPOLLÉS, Vicente. *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, 1935, p. XLVI. Citado en GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música litúrgica con acompañamiento orquestal...», p. 76.

⁵⁸ CERONE, Pedor. *El Melopeo y Maestro. Tratado de música teórico y práctico*. Bologna, Forni editore, 1969, vol. I, pp. 196 ss, citado en ALÉN, M^a Pilar. «La crisis del villancico en las catedrales españolas (ss. XVIII-XIX). *De musica hispana et aliis*. Emilio Casares y Carlos Villanueva (eds.). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, p. 8.

⁵⁹ Véase en ALÉN, M^a Pilar. «La crisis del villancico...», p. 8, la atribución que Barbieri hace de la obra en la que se incluye este texto a «un monje de la Real Caruja del Paular», escrita entre 1755 y 1764» en ANGLÉS, Higinio, SUBIRÁ, José. *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona, CSIC, 1946, pp. 199-202.

⁶⁰ ANÓNIMO. *Historia y origen de la Música y canto llano*, fol. 56v. Manuscrito de la B.N. de Madrid. Citado en ALÉN, M^a Pilar. «La crisis del villancico...», p. 8.

que lejos de quedar aislado se reafirmará con la decisión de Carlos III de prohibir oficialmente los villancicos y los autos sacramentales en 1765. La supresión de los villancicos por orden real supone una ruptura violenta después de dos siglos de tradición. En el ámbito eclesiástico García Fajer elimina el castellano en las obras sacras y sustituye los villancicos por responsorios en latín, regresando a los postulados de la Iglesia romana. Pese a la prohibición real y al regreso a la tradición anterior de algunos compositores, se siguen componiendo villancicos en las iglesias al menos hasta mediados del siglo XIX. Esta pervivencia del género en contra de la decisión real no debe ser entendida desde la transgresión sino desde la duda que generaba la prohibición en cuanto al alcance real de la misma, ya que «a juzgar por los acuerdos capitulares de varias catedrales, existía en ellas una gran confusión respecto a si debían o no cantarse [villancicos] en las iglesias»⁶¹. En el caso concreto de Jaca encontramos todavía villancicos compuestos por Bosqued a finales del siglo XVIII, como veremos en el capítulo siguiente.

VILLANCICO Y CANTATA

El villancico religioso y el villancico profano han convivido durante toda la historia del género. El villancico religioso surgió como sustitución de los responsorios de maitines del oficio de Navidad, Corpus Christi y las festividades de algunos santos, principalmente los patronos locales. La mayor producción de villancicos corresponde a la Navidad, donde sustituían a ocho de los nueve responsorios diarios de maitines; el noveno se mantenía en latín y fue reemplazado por el *Te Deum*. Para el Corpus Christi los villancicos se interpretaban en sustitución de los responsorios de maitines o en ocasiones también en las *siestas*, representaciones que se llevaban a cabo por las tardes durante la semana anterior. José Vicente González Valle (La Guardia, 1935), musicólogo y canónigo prefecto de música emérito de la basílica de El Pilar de Zaragoza, especifica que aunque los villancicos se interpreten dentro del oficio litúrgico, no debemos hablar de música litúrgica sino únicamente religiosa:

«Estas composiciones, llamadas villancicos, usadas durante largo tiempo en los oficios litúrgicos, no deben ser consideradas propiamente litúrgicas, sino una ‘auténtica intromisión’»⁶².

Durante el siglo XVIII el villancico alcanza su época de esplendor. Aumenta considerablemente la composición de los mismos, debiendo componerse uno nuevo para cada una de las celebraciones que lo requerían. Pensemos en el elevado número de villancicos que debían componerse para la Navidad, o en el corto periodo que va desde esta festividad hasta la Semana Santa. En pocos meses debían no sólo componerse los nuevos villancicos, sino también hacerse las copias y trabajar con la capilla cada nueva obra. La celeridad con que debían ser compuestos y el hecho de que debiesen renovarse cada año (no sucedía así con las obras en latín, que podían mantenerse durante dos años), no permitía al compositor profundizar en exceso en su técnica ni desarrollar melodías elaboradas o virtuosísticas. Esta es la gran diferencia del villancico con los géneros escritos en latín. A medida que avanza el siglo es habitual encontrar villancicos

⁶¹ ALÉN, M^a Pilar. «La crisis del villancico...», p. 8.

⁶² GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música litúrgica con acompañamiento orquestal...», p. 81.

que son reutilizados en varias festividades incluso otros que son intercambiados entre maestros de capilla de diferentes catedrales; un claro indicio de la progresiva pérdida de interés por el género.

En cuanto a su estructura, a comienzos del siglo XVIII los villancicos en España presentan una alternancia entre estribillos y coplas, precedidos en ocasiones por una introducción. Las coplas están escritas para solista y habitualmente mantienen una misma melodía para todas las coplas. Otras veces tienen una melodía para las coplas pares y otra para las impares. Los estribillos son escritos para el coro. Es incuestionable la influencia que ejerce la cantata italiana sobre el villancico español a partir del siglo XVIII, hasta el hecho de que el villancico es considerado por muchos como la cantata española. Ya las primitivas cantatas italianas tenían su correspondencia en España en los tonos humanos⁶³.

La alternancia de estribillo y coplas, propia de los géneros en lengua romance, es paulatinamente reemplazada por arias y recitativos. A partir de la década de 1720 se establece en España este uso, profundamente italianizante, disminuyendo el empleo de introducción-estribillo-coplas. Arias y recitativos siguen conviviendo con coplas y estribillos, aunque en ambos casos se van reduciendo el número de secciones a medida que avanza el siglo. En la década de los 40 encontramos villancicos con 2 o 3 secciones y en ocasiones la reducción es tal que llega a quedar a menudo en un único aria y recitativo, escrita para cantante solista o dúo con acompañamiento instrumental. Los nuevos villancicos alternan partes para solista o dúos con coros y en ellos las partes para solista son arias sin repetición, al ser sustituida por el coro.

Con esta fusión de estilos encontramos en España dos tipos de villancicos: los tradicionales y aquellos que imitan la forma cantata. Los primeros están estructurados según el texto, (estructura estrófica), mientras que en los segundos se otorga mayor importancia al discurso musical, adquiriendo las secciones un mayor virtuosismo (estructura musical-interpretativa).

VILLANCICOS Y CANTADAS EN JACA

Tal y como sucede en otras ciudades de España los compositores de Jaca llaman a sus composiciones *cantadas* y no *cantatas*. Es en la Capilla Real, lugar en el que la presencia de músicos procedentes de Italia es constante, donde el término cantata está firmemente arraigado.

Se conservan en Jaca un total de 260 villancicos dedicados a su patrona Santa Orosia del periodo comprendido entre 1689 y 1799, de los que fueron maestros en esos más de cien años: Ambiola, Piedrafita, Betrán, Viñas, Conejos y Bosqued, a excepción de Sayas (1717-1721), de quien no se conserva ninguno. De estos, 128 corresponden a Bosqued⁶⁴. Las cantatas, cultivadas por Conejos y Bosqued, tienen gran presencia en la capilla encontrándose casi doscientas de estos dos compositores (TABLA 6). Se

⁶³ QUEROL, Miguel. «El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)». *Cuadernos de Sección. Música* (1986), p. 118.

⁶⁴ MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...*, p. 252.

conservan además cantatas de F. Viñas, F. Portería, L. Serra, Pallarés, Lafuente, J. Deza, Terradellas y Corradini, entre otros.

JOSEPH CONEJOS		
68	CANTATAS	
45	Cantadas	
5	Arias	
12	Dúos	
3	Óperas	2 al Nacimiento 1 a San Nicostrato
BLAS BOSQUED⁶⁵		
122	CANTATAS	
24 [34]	Cantatas	
60 [88]	Arias (recitativo + aria)	
25 [40]	Dúos	
6	Óperas	3 a Santa Orosia 2 al Nacimiento 1 al Ssmo. Sacramento
7	Pastorales	

TABLA 6. Cantatas compuestas por Conejos y Bosqued conservadas en el *E-J*⁶⁶

⁶⁵ En cuanto a las cantatas compuestas por Bosqued, M. Á. Marín establece que son 34 cantatas, 88 arias y 40 dúos. Ver MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...*, p. 252.

⁶⁶ QUEROL, Miguel. «El cultivo de la cantata...», p. 123.

BLAS BOSQUED: ESTILO Y EVOLUCIÓN

En el capítulo anterior hemos expuesto los aspectos más relevantes del estilo musical presente en Jaca durante la primera mitad de siglo, la tradición que recoge Bosqued al acceder a la capilla de música, de la que aprende durante su periodo como infante y que es causante de una gran influencia sobre su posterior magisterio.

La trayectoria musical de Bosqued está compuesta por un encadenamiento de situaciones no siempre habitual en la carrera de un músico: infante, infante mayor y maestro en una misma capilla. El periodo de vinculación de Bosqued con esta capilla abarca un total de sesenta años, de los que cincuenta corresponden al magisterio. Medio siglo de dedicación en una misma sede nos llevan a formularnos una serie de preguntas, aun a sabiendas de que de muchas de ellas no obtendremos respuesta:

En un entorno profesional en el que es habitual que los músicos se presenten a oposiciones en diversas sedes, trabajen en unas y otras, y amplíen su formación estudiando con unos y otros maestros ¿qué condicionantes profesionales, eclesiásticos o personales mantuvieron a Bosqued durante sesenta años en una misma catedral? ¿Por qué nunca se presentó a ninguna oposición en otra capilla? ¿Fue Conejos su único maestro? ¿El resto de su formación fue exclusivamente autodidacta? ¿Cómo se forma un músico a partir de las obras de otros contemporáneos que llegan a sus manos? ¿Cómo adquiere a través de ellas las peculiaridades de los nuevos estilos y las imprime en su obra?.

Sin dejar al margen estas preguntas procedamos a ver a continuación los rasgos propios de la música de Bosqued a partir de las obras consultadas, extrayendo de su análisis generalidades y particularidades en función de los diferentes factores que intervienen en la composición de cada una: el oficio para el que va destinada la obra, la lengua utilizada en los textos, la plantilla vocal e instrumental, etc.

Previo a este análisis realizamos una clasificación en tres bloques del repertorio seleccionado: en primer lugar el repertorio que Bosqued cantó durante su periodo como infante (1739-1749) bajo las enseñanzas de Joseph Conejos; en un segundo bloque atemporal incluimos las obras copiadas por Bosqued procedentes de otras catedrales, de la Capilla Real o de los maestros de Jaca anteriores a él; en el tercer y último bloque analizaremos las obras compuestas por el propio Bosqued.

EL REPERTORIO CANTADO

En capítulos anteriores hemos indicado que la tradición musical en la catedral de Jaca durante la primera mitad de siglo incluía, por decisión consciente de sus maestros de capilla, la pervivencia del repertorio de los maestros anteriores. El material musical que el maestro Joseph Conejos enseñase a sus infantes entre 1734 y 1749 estaría formado no sólo por obras de su propia creación, sino también por composiciones de su predecesor, Francisco Viñas, tal y como demostraremos en el siguiente apartado. Siendo infante de esta capilla Blas Bosqued, sus primeros acercamientos a la música le sumergieron de lleno en la tradición musical de la primera mitad del siglo.

EL REPERTORIO COPIADO

Se conservan en el archivo catedralicio copias realizadas por Bosqued desde el año 1743 (TABLA 7). Destacan de todas ellas las seis de Francisco Viñas –entre ellas tres misas– y ocho de Joseph Conejos, por tratarse de maestros locales. El resto corresponden a los maestros de capilla de Zaragoza, Serra⁶⁷ y García Fajer⁶⁸, al maestro de la catedral de Huesca, Sala y Carbonell, y a tres compositores extranjeros, Hasse, Terradellas y Jommelli.

En algunas de las obras de maestros de capilla locales, Bosqued agrega copias para continuo, lo que sugiere que esas copias fueron realizadas durante su magisterio para ser interpretadas. Como hemos citado anteriormente esto pone de manifiesto la voluntad de los maestros por mantener en repertorio algunas obras de sus antecesores o contemporáneos, creando así una mezcla de estilos que caracterizan la tradición musical de esta catedral.

Durante los siglos XVII y XVIII los maestros de Jaca confeccionaron un libro manuscrito recopilatorio de obras que llegaban hasta sus manos. Es uno de los fondos más valiosos del archivo musical de esta catedral y es conocido como *El Manuscrito de Jaca*. Está encuadernado en pergamino, y en sus 513 páginas contiene alrededor de 110 composiciones de estos dos siglos. En él aparecen, por ejemplo, siete de las ocho sonatas de Corelli que se conservan en este archivo, convirtiéndolo en «el fondo español más importante en cuanto a número de fuentes [corellianas] manuscritas»⁶⁹. Entre los copistas que intervinieron en la creación de este manuscrito, fue Bosqued quien hizo las últimas aportaciones (TABLA 8).

⁶⁷ De las 14 obras que se conservan de Luis Serra (ver TABLA 7) seis son copias realizadas por Conejos y una por Bosqued.

⁶⁸ Entre las cinco obras copiadas por Bosqued de García Fajer se encuentran una dedicada al Santísimo Sacramento en la que Bosqued copió una segunda letra dedicada a Santa Orosia: *Rey eterno soberano*. Ver TABLA 10.

⁶⁹ MARÍN, Miguel Ángel. *Antología musical...*, p. XLIII.

Sig. N°	Compositor	Título	Tipo	Plantilla	Fecha	
					composición	copia
A430	ANÓNIMO	<i>Cedan todos los laureles</i>	Loa y Comedia	SSAT 3vl bc		
A412	ANÓNIMO	<i>Suenen los clarines en estos confines</i>	Marcha	SS bc		1745
A422	ANÓNIMO	<i>Del caro tuo sembrante</i>	Aria	S 2vl bc		1753?
588	CONEJOS, Joseph	<i>Campanas clamorosas</i>	Villancico a Santa Orosia	SSAT vl bj bc		
599	CONEJOS, Joseph	<i>Orosia divina y belona grande</i>	Villancico a Santa Orosia	SSSB bc		
547	CONEJOS, Joseph	<i>Ave que deja el nido</i>	Dúo al Santísimo Sacramento	SA bc		1743
551	CONEJOS, Joseph	<i>Navetilla que su tener bastimento</i>	Villancico al Ssmo. Sacramento	SS vl ob bc	1748 [1738]	1743
592	CONEJOS, Joseph	<i>Qué temido es ese</i>	Villancico a Santa Orosia	SSAT vl ob bc		1743
605	CONEJOS, Joseph	<i>Ah del centro espumoso</i>	Villancico a San Antonio	SSAT 2vl bc	1748 [1738]	1743 y 1748
550	CONEJOS, Joseph	<i>Volad, acudid aprisa</i>	Dúo al Santísimo Sacramento	SS vl ob bc		1748
609	CONEJOS, Joseph	<i>A doblar el alto monte</i>	Villancico a San Benito	SSAT 3vl bc		1748
686	GARCÍA FAJER, Fco. Javier	<i>Cristiano que ese piélago</i>	Cantada al Santísimo			
684	GARCÍA FAJER, Fco. Javier	<i>Misera ovejita</i>	Aria al Santísimo			
689	GARCÍA FAJER, Fco. Javier	<i>Soberbio monstro</i>	Aria al Santísimo			
692	GARCÍA FAJER, Fco. Javier	<i>Rey eterno soberano</i>	Aria al Santísimo			
694b	GARCÍA FAJER, Fco. Javier	<i>Llega todo humillado</i>	Aria al Santísimo			
857	HASSE, Johann Adolf	<i>Lungi da te la sposa</i>	Aria	S 2vl bc	1748	1751
A417	HASSE, Johann Adolf	<i>O Dei qual mi sorprende</i>				1755
894	JOMMELLI, Niccolò	<i>Ombre funeste</i>	Aria	S 2vl bc		1751
849	SALA Y CARBONELL, Fco.	<i>Ave maris stella</i>				
864	SERRA, Luis	<i>Parce mihi Domini</i>				
892	TERRADELLAS, Domenico	<i>Se d'un amor tiranno</i>	Aria	S 2vl bc	1748	
925b	VIÑAS, Francisco	<i>Adorna thalamum</i>	Motete a la Purificación	A - S[A]TB		
920	VIÑAS, Francisco	<i>Misa</i>		SS - SATB bc	1722	
923b	VIÑAS, Francisco	<i>Misa</i>		S - SATB bc	1723	
916	VIÑAS, Francisco	<i>Responde mihi</i>		S]v]T - [S]ATB bc	1723	1749
917	VIÑAS, Francisco	<i>Spiritus meus</i>		SAT - SATB bc	1724	1748 y 1761
921	VIÑAS, Francisco	<i>Misa</i>		A - SATB bc	1728	

TABLA 7. Obras copiadas por Blas Bosqued conservadas en el archivo musical de la catedral de Jaca (1)⁷⁰

⁷⁰ Tabla de elaboración propia. Fuente: MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...*, pp. 240, 245, 280, 284; MARÍN, Miguel Ángel. *Antología musical...*, p. XXXII.

Sig. N°	Compositor	Título	Tipo
A435a	ANÓNIMO [PORPORA, Nicola]	<i>Gelido in ogni vena</i>	Aria
A435b	ANÓNIMO	<i>Berenice, ove seo qual funesta</i>	Recitativo
A435c	ANÓNIMO	<i>Ombra che pallida</i>	Aria
A435d	ANÓNIMO	<i>Se pace brami</i>	Aria
A435e	ANÓNIMO	<i>Troppo il dolor l'affanna</i>	Recitativo
A435f	ANÓNIMO	<i>Su quel caro volto esangue</i>	Aria
A435g	ANÓNIMO	<i>Segui talor in vano dal monte</i>	Aria
A435h	ANÓNIMO [JOMMELLI, Niccolò]	<i>Deh parlate che forse tacendo</i>	Aria
A435i	ANÓNIMO	<i>È vero che oppresso</i>	Aria
A435j	ANÓNIMO	<i>Tutti nemici e rei</i>	Aria
A435k	ANÓNIMO [HASSE, Johann Adolf]	<i>Che furia, che mostro</i>	Aria
A435l	ANÓNIMO	<i>Cara se nel mio seno</i>	Aria
A435m	ANÓNIMO	<i>Tu fosti il primo amore</i>	Aria
A435n	ANÓNIMO	<i>Caro mio dolce amore</i>	Aria
A435o	ANÓNIMO	<i>Non sospirar mio core</i>	Aria
A435p	ANÓNIMO	<i>Il caro oggetto</i>	Aria
A435q	ANÓNIMO	<i>Donisida mia su questa fresca erbetta</i>	Recitativo
A435r	ANÓNIMO	<i>Sei ninfa e vaga sei</i>	Aria
A435s	ANÓNIMO	<i>Per chi vuoi perdere</i>	Aria
A435t	ANÓNIMO [PERGOLESI, G.Battista]	<i>Mio cor non sospirar</i>	Aria

TABLA 8. Obras copiadas por Blas Bosqued conservadas en el *E-J* (II)⁷¹

Este repertorio copiado muy probablemente llegase a formar parte del repertorio que se cantase en la catedral durante el magisterio de Bosqued –como indican en algunos casos las copias y adiciones por él realizadas– por lo que además de su aprendizaje a través de la transcripción, Bosqued ejerció de intérprete ensayando, desde su posición de maestro, con la agrupación vocal e instrumental que estaba a su cargo. Este trabajo directo sobre la obra, no sólo desde el papel, sino desde la ejecución artística, favoreció sin duda la asimilación de los diferentes estilos de sus antecesores y contemporáneos.

EL REPERTORIO CREADO

Se conservan en el archivo más de cuatrocientas obras identificadas de Bosqued de los cincuenta años que duró su magisterio en esta capilla. De ellas tan sólo un 14%

⁷¹ Tabla de elaboración propia. Fuente: MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...*, pp. 287-288.

corresponden a obras en latín, mientras que el resto están escritas en lengua vernácula. Las obras latinas en su mayoría pertenecen al oficio de Semana Santa, existiendo también un gran número de salmos y antífonas, así como once misas y siete composiciones para el oficio de difuntos (TABLA 9).

Nº obras	Tipo
60	Obras en latín
11	Misas
19	Antífonas y salmos corales
23	Oficio de Semana Santa
7	Oficio de difuntos
372	Obras en lengua vernácula
100	Al Santísimo Sacramento
97	Al Nacimiento
13	A la Virgen María
138	A Santa Orosia
14	A otros santos
10	Otras. Carácter profano

TABLA 9. Obras identificadas de Blas Bosqued conservadas en el *E-J*⁷²

Para realizar este estudio del estilo musical de Bosqued tomamos como muestra seis obras en cuyo proceso de interpretación, copia o creación, estuvo directamente implicado (TABLA 10). La obra de García Fajer que citamos no fue copiada en su totalidad por Bosqued, quien como citaremos más adelante realizó la copia de algunas partes instrumentales y añadió un segundo texto dedicado a una advocación diferente a la original. Incorporamos esta obra a este estudio por ser una de las ediciones incluidas en la obra de Marín *Antología musical de la catedral de Jaca en el siglo XVIII*, trabajo que nos ha permitido acceder a su edición moderna, facilitando así su lectura y análisis.

⁷² Fuente: Archivo musical de la catedral de Jaca, D. Jesús Lizalde Giménez, archivero.

REPERTORIO CANTADO			
CONEJOS, Joseph		<i>Salve Regina</i>	1745
REPERTORIO COPIADO - EDITADO			
GARCÍA FAJER, Fco. Javier		<i>Rey eterno soberano / Fiel Orosia, virgen reina</i>	
REPERTORIO CREADO			
BOSQUED, Blas	En latín	<i>Miserere mei, Deus</i>	1750
BOSQUED, Blas		<i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	1751
BOSQUED, Blas	En lengua vernácula	<i>Ah, jacetanos. Villancico a Santa Orosia</i>	1783
BOSQUED, Blas		<i>A la batalla de luces</i>	

TABLA 10. Obras analizadas en este estudio

ANÁLISIS

Un examen casi exclusivamente visual nos permite realizar un análisis en primer nivel dedicado a la grafía, la notación y la encuadernación. En primer lugar comprobamos cómo en todas las obras de Bosqued consultadas para la realización de este estudio, incluyendo aquellas que finalmente han tenido que ser descartadas –por motivos del estado de conservación de los manuscritos u otros factores–, el compositor emplea para el coro las claves antiguas, Do 1ª para tiple, Do 3ª para contralto y Do 4ª para tenor. El empleo de estas claves comenzó a desaparecer en el siglo XVIII tras abandonarse la modalidad e introducirse paulatinamente el pensamiento tonal, aunque siguió utilizándose por algunos compositores durante todo ese siglo y el siguiente.

Otra herencia del siglo XVII es la escritura de las armaduras sin establecer en ellas la tonalidad de la obra. La falta de bemoles indica un pensamiento modal aunque la escritura sea tonal⁷³.

La grafía de los compases de silencio sigue los patrones del siglo anterior, aunque en algunas obras, en fragmentos de elevado número de compases en silencio, Bosqued escribe debajo del compás la duración total del fragmento (IMAGEN 3), acercándose así a la nueva grafía para indicar la agrupación de compases.

⁷³ Un ejemplo de este hecho en la obra de García Salazar puede verse citado en LÓPEZ-CALO, José. *La música en las catedrales españolas*. Madrid, ICCMU, 2012, p. 505.

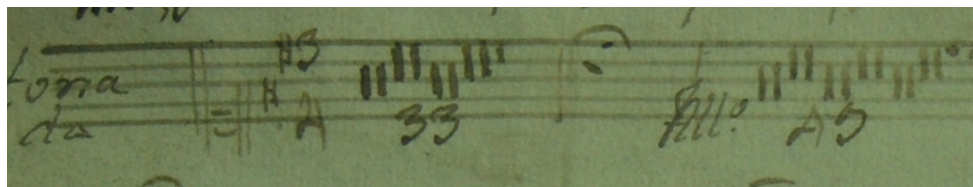


IMAGEN 3. BOSQUED, Blas. *Villancico a Santa Orosia*. Tiple I

Todas las obras consultadas están escritas en cuadernillos independientes por voces o instrumentos. Únicamente encontramos partitura general en *Pastorella* (1770), obra que no ha sido analizada debido a la ausencia del texto completo en la parte general. Cabe suponer que existan cuadernillos individuales de esta obra que no hayan sido identificados y por tanto no estén archivados junto con la general. En ese caso los cantores sí tendrían el texto en sus partituras.

Un nivel más profundo del análisis nos permite obtener ciertas conclusiones que enumeramos a continuación de modo general. Bosqued mantiene las innovaciones realizadas por Conejos en materia de instrumentación en las décadas anteriores y las consolida, siendo un rasgo habitual en la música de Bosqued el uso del violín y el oboe tanto en obras en castellano como en latín o la composición de cantatas.

El violín llega a convertirse durante este siglo en un instrumento fundamental en la orquesta y al igual que los otros instrumentos melódicos ya no se limitan al acompañamiento vocal, sino que se hace de ellos un uso instrumental, desarrollando las capacidades técnicas y artísticas de cada uno. Se dedican a ellos secciones dentro de las obras vocales, siendo habitual la introducción instrumental en las mismas. Son numerosas las obras de Bosqued que cuentan con dos violines. En ellas es habitual encontrar movimientos paralelos por intervalo de tercera, prolongándose durante largos fragmentos. Únicamente las entradas son sucesivas y en forma de canon.

Del mismo modo que los instrumentos experimentan esta evolución estilística, sucede algo similar en las voces. El uso virtuosístico de la voz es un elemento nuevo en el siglo XVIII, dedicándose cada vez más composiciones para solistas de gran exigencia vocal. Fruto de esta especialización es la separación que se hace en las partituras de las voces solistas y las del coro, indicándose como *coro 1º* y *coro 2º*. Estas indicaciones de dos coros dan lugar a pensar que el segundo podría estar formado por una agrupación más numerosa, con voces duplicadas. Luis Antonio González Marín (Científico titular del Departamento de Musicología, CSIC), refiriéndose a las capillas de música de La Seo y El Pilar de Zaragoza, despeja las dudas sobre esta idea:

«[...] rara vez utilizaba[n] la duplicación de voces: a más cantores, se prefería componer y cantar a más partes»⁷⁴.

Y continúa diciendo:

⁷⁴ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. «Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: Voces y ejecución vocal». *Anuario Musical*, 56 (2001), p. 86.

«Por lo que respecta a la idea muy extendida de que en obras a dos o más coros el coro I era de solistas y el II o el II [*sic*] eran coros más masificados (*coro duplicado*), en un archivo tan amplio como *E-Zac*, raras veces –sólo cuatro– encontramos pruebas de dicha práctica»⁷⁵.

Estas aclaraciones sumadas a los datos de la formación de la capilla jaquesa en 1751 descritos por Miguel Ángel Marín⁷⁶ –que indican que en la capilla en ese año había un sochantre, un alto, un tenor y dos infantes–, confirman la distribución de las voces en el coro a razón de un cantor por cuerda incluso en aquellas obras escritas para solista y coro⁷⁷.

En último lugar, en relación a los textos empleados en las obras, refiriéndonos a aquellas que fueron escritas en cuadernillos, encontramos diferencias significativas en los textos escritos en unas y otras partes vocales. Hay diferencias poco significativas, como el uso de abreviaturas en unos casos, y otras más notables, como diferencias ortográficas y gráficas. En algunos casos es necesaria una lectura de todas las voces implicadas en una sección para determinar qué grafía es la empleada en mayor número de ocasiones y así poder hacer una transcripción del texto basándose en el porcentaje de apariciones de una palabra con una grafía determinada.

⁷⁵ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. «Aspectos de la práctica musical...», p. 87.

⁷⁶ MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin...* p.77.

⁷⁷ Véase análisis *Laudate Dominum omnes gentes*, en este mismo estudio.

*Salve a 4 con violín y oboe [Salve Regina]*⁷⁸
Joseph CONEJOS. Año 1745

PLANTILLA
Oboe
Violín
Tiple 1º
Tiple 2º
Contralto
Tenor
Acompañamiento

TEXTO

Salve, Regina,
Mater misericordiæ,
vita, dulcedo
et spes nostra, salve.
Ad te clamamus
exsules filii Evæ.
Ad te suspiramus
gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.

Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos
ad nos converte.
Et Iesum
benedictum fructum ventris tui,
nobis, post hoc exsilium, ostende.

O clemens, o pia,
o dulcis Virgo Maria.

ANÁLISIS

⁷⁸ El título original de la obra que aparece en los manuscritos conservados en Jaca es *Salve a 4 con violín y oboe*. Se procede en este estudio a normalizar el título manteniendo el primer verso de la oración: *Salve Regina*.

Al tratarse de una obra coral en la que está presente un texto litúrgico, y especialmente teniendo en cuenta la finalidad de ese texto en el contexto en que fue compuesta la misma, realizaremos en primer lugar un análisis del discurso musical en función del significado del mismo.

Salve Regina es una antigua plegaria dedicada a Santa María cuya autoría se atribuye a varios posibles autores. La mayoría de los indicios apuntan a San Bernardo, abad de Claraval, aunque también sería posible que hubiese sido el obispo de Puy, Aimaro, el autor de esta oración. Diferentes estudios señalan que el origen de este rezo se sitúa entre 1067 y 1135⁷⁹.

La tradición mariana la establece como antífona del *Benedictus* de laudes y como antífona del *Magnificat* de vísperas en el Oficio de la Virgen (todos los sábados en los que no se hacía Oficio divino o festividad de algún santo). Se le llamaba *antífona del Evangelio* debido a las plegarias extraídas del texto bíblico que contiene. Sin embargo no es un texto evangélico, ya que la oración completa no aparece en la Biblia.

Observamos en primer lugar la estructura general de la obra, claramente establecida por el texto litúrgico, cuyo significado semántico-espiritual rige toda la composición (TABLA 11). Comparamos cómo esta estructura determina la secciones musicales (TABLA 12).

	TEXTO LITÚRGICO			Compases	Cuerda
SALUDO INVOCACIÓN	Saludo e invocación tienen la función de atraer la atención de María	<i>Salve Regina</i>	Saludo latino, respetuoso y cercano.	1-5	SSAT
		<i>Mater Misericordiæ</i>	Madre misericordiosa de quien acude a presentar su súplica.	21-38	A
		<i>Vita, dulcedo</i>	Apelativos cariñosos.	38-56	S ₁
		<i>et spes nostra, salve</i>		56-77	Dúo A-S ₂

⁷⁹ «Salve Regina». *Gran enciclopedia Rialp*. Madrid, Ediciones Rialp, 6ª ed. 1991 [1ª ed. 1971]. Consulta realizada en la edición online: *Gran enciclopedia Rialp*. <http://www.canalsocial.net/GER/busquedaav.asp> [consulta: 27 marzo 2013].

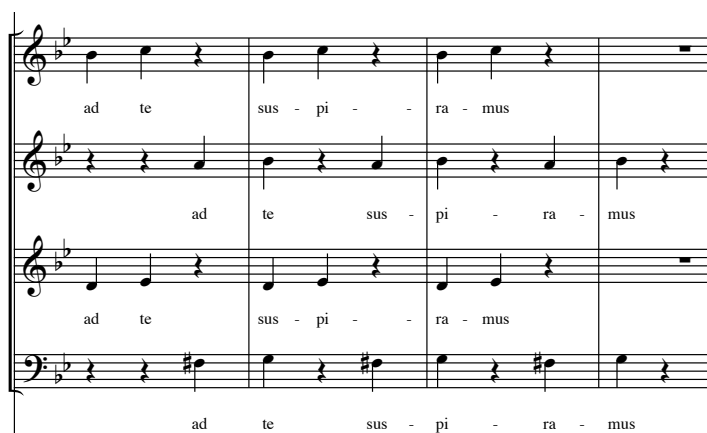
SÚPLICA	Antes de presentar la petición el invocante se presenta a sí mismo, humilde, suplicante.	<i>Ad te clamamus</i>	Clamor cercano al grito de desesperación.	77-85	SSAT
		<i>Exules filii Evæ</i>	Muestra su condición de pecador, por ser hijo de Eva, desterrado de un Paraíso que podría haber sido suyo.	86-89	SSAT
		<i>Ad te suspiramus</i>	El suspiro muestra la dificultad para respirar de quien está abatido por un gran dolor.	90-93	SSAT
		<i>Gementes et flentes</i>	Describe un llanto sonoro, desgarrado y también un llanto suave.	94-96	SSAT
		<i>In hac lacrimarum valle.</i>	En oposición a la montaña, que simboliza la luz y la fuerza, el valle representa las tinieblas, la oscuridad, la incertidumbre	96-100	SSAT
PETICIÓN	Último gesto de acercamiento antes de hacer la petición.	<i>Eia ergo, advocata nostra</i>	Expresión coloquial, ¡venga, pues!. El término <i>advocata</i> hace referencia a ese papel de defensora que ejerce sobre el suplicante.	101-106	SSAT
		<i>Illos tuos misericordes oculos ad nos converte</i>	Antes de manifestar su petición, le pide que le mire, pero no es un imperativo, sino una súplica.	107-114 (+1) 116-127 (+4)	S ₁ / SSAT A / SSAT
	En este momento manifiesta su petición.	<i>Et Jesum</i>	Esta es la verdadera petición: que interceda ante su Hijo, para que con Él pueda alcanzar el Cielo.	128-132	SSAT
		<i>Benedictum fructum ventris tui</i>		132-135	S ₁
		<i>Nobis, post hoc exsiliū, ostende</i>	El hipérbaton que deja el verbo para el final de la frase, muestra el titubeo y la timidez a la hora de realizar la petición.	136-143	SSAT
DESPEDIDA		<i>O Clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.</i>	Despedida cargada de alabanzas.	144-156	S ₁ SSAT

TABLA 11. Conejos, Joseph. *Salve Regina*. Estructura según texto litúrgico

SECCIÓN/ MÚSICA	SECCIÓN/ TEXTO	TEXTO	Agógica ⁸⁰ / Métrica	Rasgo principal/Carácter	Coro	Compases	
A	SALUDO	Salve Regina	[Sin indicación] C	Contrapuntístico	SSAT	1-5 (5)	
INTRO B		---	Despacio 3/4	Instrumental	Instrumental	6-20 (15)	
	B	INVOCACIÓN		Mater misericordiae	A	21-38	21-77 (57)
Vita, dulcedo				S ₂	38-56		
et spes nostra, salve.				A-S ₂	56-77		
C1	SÚPLICA	Ad te clamamus		Contrapuntístico	SSAT	77-85	77-100 (24)
		Exules filii Evae		Homofónico		86-89	
		Ad te suspiramus		Bicinium		90-93	
		Gementes et flentes In hac lacrimarum valle		Imitativo		94-100	
C2	PETICIÓN	Eia, ergo, advocata nostra		Homofónico	SSAT	101-106	101-143 (43)
		Illos tuos misericordes oculos ad nos converte		Contrapuntístico		107-127	
		Et Jesum Benedictum fructum ventris tui Nobis, post hoc exsiliū, ostende		Contrapuntístico		128-143	
CODA	DESPEDIDA	O Clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.			Melódico	SSAT	144-148
					Contrapuntístico		149-156

TABLA 12. CONEJOS, Joseph. *Salve Regina*. Estructura

⁸⁰ Únicamente la parte de acompañamiento lleva la anotación *despacio* al comienzo, estando indicado en el compás 6 el cambio de tempo mediante la anotación *largo*.



EJEMPLO 2. CONEJOS, Joseph. *Salve Regina*, cc. 90-93

Destacamos de esta obra la presencia del violín y el oboe, instrumentos que hacen su aparición en la capilla jaquesa en 1722 y 1725. Durante algo más de una década la presencia de estos dos instrumentos fue eventual, como hemos citado en capítulos anteriores. Gran parte de las composiciones de Conejos de la década de los años 40, como este *Salve Regina* incluyen partes para estos dos instrumentos, siendo esta la principal novedad que aportó el compositor a la música catedralicia en Jaca en el siglo XVIII.

En la parte vocal observamos las intervenciones de tiple y alto, que aunque no aparecen escritas en secciones independientes, son un indicio del nuevo estilo que otorgaría cada vez más importancia a las intervenciones para solistas, dotadas de gran virtuosismo.

Aria al S.^{mo} con viol.^s Rey eterno soberano
[*Aria al Santísimo: Rey eterno soberano/Fiel Orosia, virgen reina*]
Francisco Javier GARCÍA FAJER (1730-1809) [s.f.]

PLANTILLA
Violín 1º
Violín 2º
Voz [Alto]
Trompa 1ª
Trompa 2ª
Bajo

TEXTO

Texto original al Santísimo Sacramento.

Rey eterno soberano,
que del hombre enamorado
de los cielos has bajado
a esa mesa celestial,
amante de las convidas.
Con portento soberano
todo un Dios sacramentado
para darle hoy el consuelo
se le ofrece pan del cielo
con fineza singular.

Texto trovado a Santa Orosia.

Fiel Orosia, virgen reina,
que de Cristo enamorada,
de la tierra ya olvidada,
amante en el cielo reinas
con portento singular.
Pues tu influjo soberano
llena a Jaca de finezas,
todavía aún espera
el consuelo de tu mano,
de tu mano celestial.

Este aria compuesta por García Fajer es una de las cinco obras copiadas por Bosqued de este autor, aunque en este caso no toda la copia es de su autoría. Se conservan en el archivo dos juegos completos copiados por dos manos diferentes, no identificados⁸³, además de algunos añadidos hechos por Bosqued. De él son las copias de las dos partes para trompas, «sin que por el momento se pueda determinar si Bosqued las compuso *ex novo* o, lo más probable, simplemente copió las partes originales quizá en mal estado»⁸⁴.

La intervención más notable de Bosqued en esta obra es la adición de un segundo texto dedicado a Santa Orosia escrito sobre la partitura original. Con la modificación de la advocación del aria la obra resultante adquiere un nuevo título: *Fiel Orosia, virgen reina*. Para el análisis de esta obra tendremos en cuenta ambos textos, observando que la estructura general de la obra, establecida por la música, presenta grandes diferencias al ser analizada desde el prisma literario (TABLA 13).

Vemos cómo la obra de García Fajer presenta una estructura tripartita A-B-A, coincidente tanto en la disposición de la música como del texto. Estas secciones contrastantes pierden su paralelismo al introducir el nuevo texto de Bosqued en *Fiel Orosia, virgen reina*.

Las partes para violines presentan dos texturas diferentes en las secciones instrumentales y en las cantadas. En estas últimas cumplen una función de acompañamiento desarrollando una gran homofonía mediante movimientos paralelos a lo largo de toda la obra. Las secciones instrumentales descubren un desarrollo casi orquestal, permitiendo especialmente al primer violín abandonar en momentos determinados la función acompañante.

«se puede apreciar una textura casi orquestal, más compleja y elaborada que el acompañamiento instrumental de las obras de la primera mitad de siglo»⁸⁵.

Este desarrollo de los violines supone en Jaca una gran innovación con respecto al repertorio local, donde la introducción del violín en la música sacra fue fruto de una adaptación progresiva, limitándose inicialmente al acompañamiento de las voces.

⁸³ MARÍN, Miguel Ángel. *Antología musical...*, p. XXXII.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibid*.

SECCIÓN/ MÚSICA	SECCIÓN/ TEXTO		TEXTO		Compases
INTRO A			– Instrumental –		1-25
A1	A	A	<p><i>Rey eterno soberano, que del hombre enamorado de los cielos has bajado a esa mesa celestial amante de las convidas a esa mesa celestial.</i></p>	<p><i>Fiel Orosia, virgen reina, que de Cristo enamorada, de la tierra ya olvidada, amante en el cielo reinas con portento singular.</i></p>	26-75
CODA A1			– Instrumental –		75-84
A2	A'	B	<p><i>Rey eterno soberano, que del hombre enamorado de los cielos has bajado a esa mesa celestial</i></p>	<p><i>Pues tu influjo soberano llena a Jaca de finezas, todavía aún espera el consuelo de tu mano, de tu mano celestial.</i></p>	85-131
CODA A2			– Instrumental –		131-138
B	B	B	<p><i>Con portento soberano todo un Dios sacramentado para darle hoy el consuelo se le ofrece pan del cielo con fineza singular</i></p>	<p><i>Pues tu influjo soberano llena a Jaca de finezas, todavía aún espera el consuelo de tu mano, de tu mano celestial.</i></p>	139-164
INTRO A			– Instrumental –		1-25
A1	A	A	<p><i>Rey eterno soberano...</i></p>	<p><i>Fiel Orosia...</i></p>	26-75
CODA A1			– Instrumental –		75-84
A2	A	B	<p><i>Rey eterno soberano...</i></p>	<p><i>Pues tu influjo ...</i></p>	85-131
CODA A2			– Instrumental –		131-138

TABLA 13. GARCÍA FAJER, Francisco Javier. *Rey eterno soberano*. Estructura

Misserere a 4 con violines [*Miserere mei, Deus*]⁸⁶
Blas BOSQUED. Año 1750

PLANTILLA
Violín 1º
Violín 2
Violón
Bajón
Tiple 1º
Tiple 2º
Contralto
Tenor
Acompañamiento

TEXTO

[¹] Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam;

[²] [Et secundum multitudinem miserationum tuarum
dele iniquitatem meam].

[³] Amplius lavame ab iniquitate mea
et a peccato meo mundame.

[⁴] [Quoniam iniquitatem meam ego cognosco,
et peccatum meum contra me et semper].

[⁵] Tibi, tibi soli peccavi
et malum coram te feci:
ut justificeris in sermonibus tuis,
et vincas cum judicaris.

[⁶] [Ecce enim in iniquitate conceptus sum,
et in peccato concepit me mater mea].

⁸⁶ El título original de la obra que aparece en los manuscritos conservados en el Jaca es *Misserere a 4 con Vio^{nes}*. Se procede en este estudio a normalizar el título manteniendo el primer verso del salmo: *Miserere mei, Deus*.

[7] Ecce enim veritatem (in corde) dilexisti
et in occulto sapientiam manifestasti mihi.

[8] [Asperges me hyssopo, et mundabor;
lavabis me, et super nivem dealbabor].

[9] Auditui meo dabis gaudium et lætitiā:
et exultabunt ossa humiliata.

[10] [Averte faciem tuam a peccatis meis
et omnes iniquitates meas dele].

[11] Cor mundum crea in me, Deus,
et spiritum rectum innova in visceribus meis.

[12] [Ne proicias me a facie tua
et spiritum sanctum tuum ne auferas a me].

[13] Redde mihi lætitiā salutaris tui
et spiritu principali [promptissimo] confirma me.

[14] [Docebo iniquos vias tuas,
et impii ad te convertentur].

[15] Liberame de sanguinibus, Deus
Deus salutis meæ
et exultabit lingua mea iustitiā tuam.

[16] [Domine, labia mea aperies,
et os meum annuntiabit laudem tuam].

[17] Quoniam si voluisses sacrificium,
dedissem utique; holocaustis non delectaberis.

[18] [Sacrificium Deum spiritus contribulatus;
cor contritum et humiliatum, Deus, non despicias].

[19] Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion
ut aedificentur muri Ierusalem.

[20] [Tunc acceptabis sacrificium iustitiæ,
oblations et holocausta].

[21] Tunc imponent super altare tuum vitulos.

SECCIÓN	TEXTO	Agógica / Métrica	Coro	Compases
MISERERE MEI, DEUS	<i>Miserere mei, Deus secundum magnam misericordiam tuam.</i>	Despacio c	SSAT	1-58 (58)
AMPLIUS LAVAME	<i>Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.</i>	Despacio c	A (solo)	59-95 (37)
TIBI SOLI PECCAVI	<i>Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris</i>	Despacio / Medio ayre c	SSAT	96-126 (31)
ECCE ENIM	<i>Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiæ tuæ manifestasti mihi.</i>	Allegro moderato 2/4	SS	127-182 (56)
AUDITUI MEO	<i>Auditui meo davis gaudium et lætitiā: et exultabunt ossa humiliata.</i>	Medio ayre	SSAT	183-217 (35)
COR MUNDUM	<i>Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.</i>	Allegro 2/4	SII (solo)	218-271 (54)
REDE MIHI	<i>Redde mihi lætitiā salutaris tui: et spiritu principali confirma me.</i>	Allegro 3/8	SSAT	272-316 (45)
LIBERAME	<i>Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meæ: et exultabit lingua mea justitiā tuam.</i>	Despacio / Allegro c	T	317-377 (61)
QUONIAM SI VOLUISSES	<i>Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.</i>	Andante 3/4	SS	378-412 (35)
BENIGN E FAC	<i>Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: Ut ædificentur muri Jerusalem.</i>	Despacio 3/4	T (solo)	413-466 (54)
TUNC IMPO- NENT	<i>Tunc imponent super altare tuum vitulos.</i>	Medio ayre	SSAT	467-489 (23)

TABLA 14. BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus*. Estructura

ANÁLISIS

Nos encontramos ante una de las primeras composiciones de Blas Bosqued, compuesta el mismo año de su nombramiento como maestro de capilla. Todo parece indicar, sin embargo, que fuese compuesto para la Semana Santa del año siguiente, ya que el Miércoles Santo de 1750 fue el 25 de marzo y la oposición para cubrir esta vacante se llevó a cabo dos semanas después.

Está escrito para coro a cuatro voces (tiple I, tiple II, contralto y tenor), violines I-II, violón y bajón obligados y continuo. La obra está formada por once números claramente seccionados:

- I. Miserere mei, Deus
- II. Amplius lava me
- III. Tibi soli peccavi
- IV. Ecce enim
- V. Auditui meo
- VI. Cor mundum
- VII. Rede mihi
- VIII. Liberame
- IX. Quoniam, si voluisses
- X. Benigne fac
- XI. Tunc imponent

Se conservan dos copias del *Miserere a 4 con violines* diferenciadas por el propio compositor. Están encuadernadas en cuadernillos independientes las partes de tiple I, tiple II, contralto, tenor, violín I y violín II, existiendo dos copias de cada uno de estos cuadernillos –identificadas por el compositor como I (IMAGEN 4) y II (IMAGEN 5). Las partes de violón y bajón, de las que sólo existe una copia, están numeradas como I.

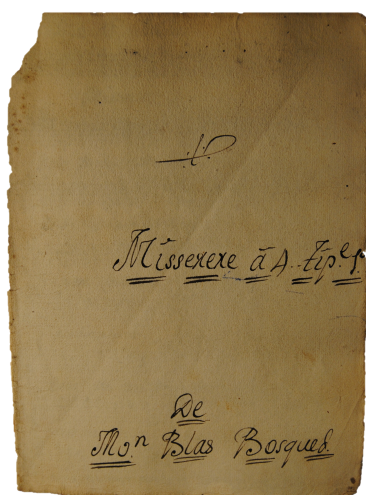


IMAGEN 4. Tiple I - copia I

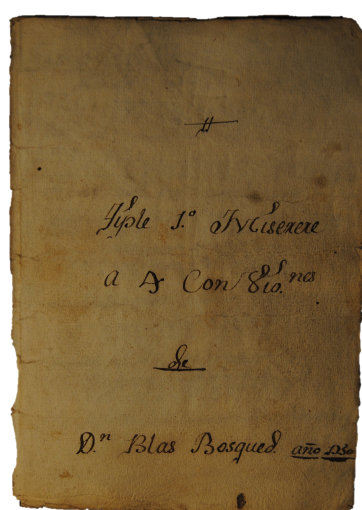


IMAGEN 5. Tiple I - copia II

En pliegos sueltos se encuentran las partes de acompañamiento y las copias de violón y bajón, además de lo que sería una adición posterior para bajete (vocal) y bajo (instrumental). También en pliegos sueltos aparece una segunda versión de la sección VIII *Liberame*, para tenor, violín I, violín II, violón, baxo, bajón y acompañamiento.

Es destacable la importancia que Bosqued otorga al violón y bajón en sus obras y de un modo especial en esta obra. Ambos instrumentos son obligados, existiendo un cuadernillo para cada uno de ellos. Su intervención es idéntica prácticamente en la totalidad de la obra a excepción de muy pocas notas que aparecen octavadas. Más llamativo aún es comprobar en esta obra que la parte de violón y bajón es una duplicación casi exacta del continuo. A pesar de esto Bosqued no escribe una parte para el *acompañamiento* indicando en ella que violón y bajón deban ejecutar la misma partitura, sino que dedica una para cada uno de estos dos instrumentos.

Retomando la existencia de las dos copias, si bien la grafía, tanto del texto musical como del litúrgico, indica que ambas fueron escritas por la misma mano, las copias posteriores introducen modificaciones significativas. Encontramos la primera diferencia en la portada de los cuadernillos, en las que el título de la obra aparece escrito de diferente forma en la primera copia que en la segunda –sucediendo del mismo modo en todos los cuadernillos–.

En ambos casos el título hace referencia a la primera palabra del versículo, por lo que, considerando que debe utilizarse el versículo completo, a partir de ahora nos referiremos a la obra y a sus diferentes secciones utilizando los títulos de forma normalizada:

I. <i>Miserere</i> o <i>misserere</i>	→	Miserere mei, Deus
III. <i>Tibi soli</i>	→	Tibi soli peccavi
VII. <i>Rede mihi</i>	→	Rede mihi lætitiā
IX. <i>Quoniam</i>	→	Quoniam si voluisses
X. <i>Benigne</i>	→	Benigne fac
XI. <i>Tunc</i>	→	Tunc imponent

Utilizaremos también esta normalización de términos para referirnos a los instrumentos:

<i>biolon</i>	→	violón
<i>baxón</i>	→	bajón

En último lugar, siguiendo un mismo criterio de corrección lingüística, se revisan todos los textos que aparecen en las diferentes partes vocales y en los que se observan diferencias en sus sucesivas apariciones. Así, por ejemplo, encontramos una misma palabra escrita de formas diferentes (IMÁGENES 6 y 7):

miserere - *miserere*
innoba - *innova*
bisceribus - *visceribus*

qoniam - quoniam
impone - imponent
leticiam - letitiam - lætitiam

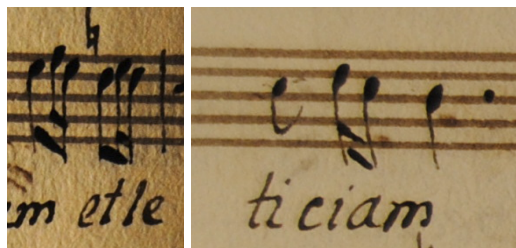


IMAGEN 6. BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus.*
Auditui meo. Contralto - copia I



IMAGEN 7. BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus.*
Auditui meo. Tiple II - copia I

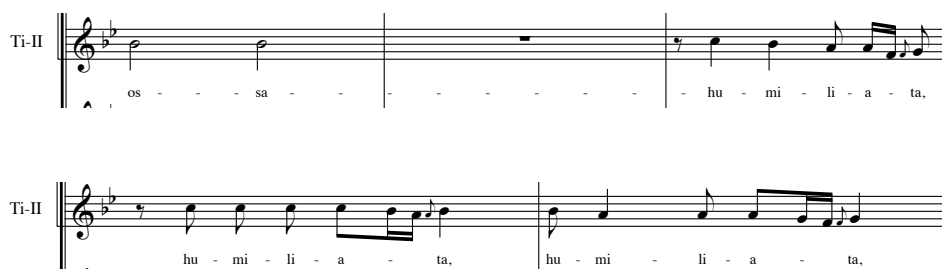
Estas diferencias lingüísticas e incorrecciones ortográficas aparecen, como veremos más adelante, constantemente en otras obras de Bosqued. En el caso del *Miserere mei, Deus*, –al igual que en todos aquellos en los que aparezca un texto litúrgico– procederemos a transcribir todos los textos utilizando la versión que figura en la edición vulgata de la Biblia⁸⁷.

Otro recurso empleado habitualmente por Bosqued afecta a la colocación de los textos en las partes vocales. La repetición de una misma palabra o conjunto de palabras aparece representada mediante un signo de repetición, o en el mejor de los casos, la primera sílaba de la palabra repetida seguida de este signo (IMAGEN 8 - EJEMPLO 3; IMAGEN 9 - EJEMPLO 4).

⁸⁷ Para la transcripción del texto de este salmo 50 se ha empleado una biblia vulgata –edición del siglo XVIII– consultada en el archivo diocesano de Jaca.



IMAGEN 8. *Auditui meo.* Contralto - copia I



EJEMPLO 3. Transcripción IMAGEN 8

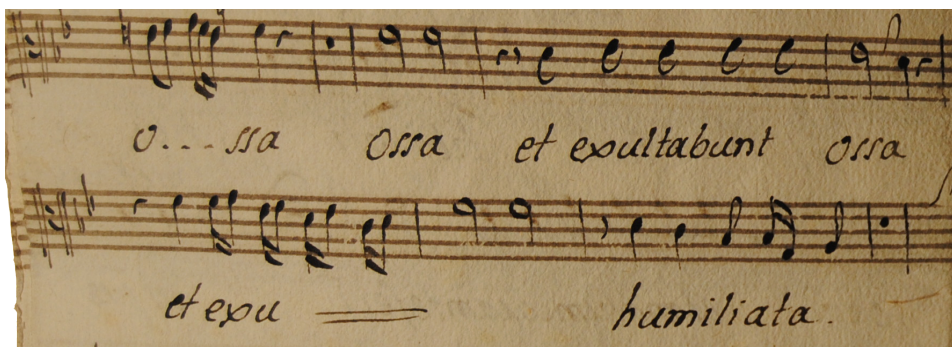
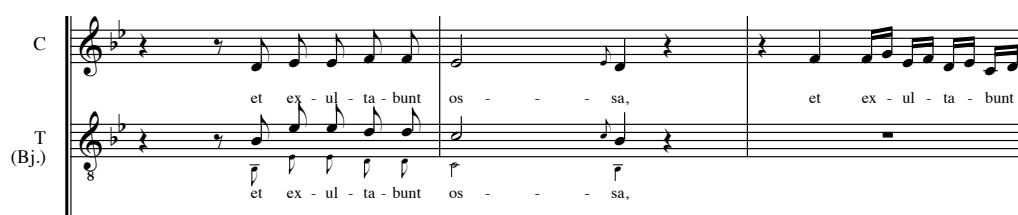


IMAGEN 9. *Auditui meo.* Contralto - copia I



EJEMPLO 4. Transcripción IMAGEN 9

Prestemos ahora especial atención al número cinco: *Auditui meo*. Es de toda la obra el movimiento que mayores dificultades ha presentado en su transcripción.

Al comparar ambas copias en todas las partes vocales e instrumentales se comprueba que existen dos versiones completamente diferentes de la sección central de este movimiento (TABLA 15). Inicialmente el hecho de que en los cuadernillos indicados como copia (II) aparezcan 42 compases en la parte de coro, induce a pensar que el compositor hizo una ampliación de la obra, por lo que optaríamos por transcribir esta segunda versión, sin embargo encontramos al final de estos cuadernillos una tercera copia del movimiento, con una extensión de 35 compases. Consideramos que esta es la última versión escrita por el compositor, reforzando esta idea por el hecho de que las partes de violón y bajón, de las que únicamente hay una copia, tengan esta extensión. Fundamentando la elección mediante estas razones, se transcribe la versión del movimiento que abarca 35 compases, eligiendo de los pliegos sueltos, no numerados, aquellos cuya duración de este movimiento coincide con esta extensión.

		Copia I	Copia II		A ⁸⁸	B ⁸⁹
Cuadernillos	Tiple I	35 cc.	42 cc.	35 cc.		
	Tiple II	35 cc.	42 cc.	35 cc.		
	Contralto	35 cc.	42 cc.	35 cc.		
	Tenor	35 cc.	42 cc.			
	Violín I	35 cc.	42 cc.	35 cc.		
	Violín II	35 cc.	42 cc.	35 cc.		
	Violón	35 cc.				
	Bajón	35 cc.				
Pliegos	Acompañamiento				35 cc.	42 cc.
	Baxo (instrumental)					42 cc.
	Bajete (vocal)				35 cc.	42 cc.

TABLA 15. BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus*. Extensión de *Auditui meo* en las diferentes copias de las partes vocales e instrumentales

Pese a esto, la parte de *acompañamiento* versión A, (35c.) (EJEMPLOS 5 y 6) presenta grandes diferencias con respecto al resto de la instrumentación, resultando

⁸⁸ Las indicaciones A y B se refieren a pliegos sueltos de los que existen dos copias, sin determinar cuál es la inicial y cuál la revisión posterior, a diferencia de las indicaciones que sí aparecen en los cuadernillos.

⁸⁹ *Ibidem*.

inviabile mantener el discurso hasta el final. Esta es la decisión más drástica tomada en la edición de esta sección de la obra, que lleva a mantener los primeros diecisiete compases de la parte del acompañamiento y a duplicar el violón y bajón en el resto del movimiento.

Acompañamiento [A]

5

9

13

18

22

26

31

EJEMPLO 5. BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus*.
Pliego [A] acompañamiento. Extensión 35 compases

Acompañamiento [B]

**EJEMPLO 6.** BOSQUED, Blas. *Miserere mei, Deus*.

Pliego [B] acompañamiento. Extensión 42 compases

El texto del *Miserere mei, Deus* corresponde al salmo 50 del Antiguo Testamento. Es una de las oraciones más célebres del Salterio y también el salmo penitencial más utilizado por los compositores. En su origen forma parte del Oficio de Tinieblas, que se inicia el Miércoles Santo al caer la tarde y se prolonga hasta el Viernes Santo. El Miserere se reza el primer y el último día de este Oficio.

El rezo del *Miserere* durante el siglo XVIII era un gran «espectáculo de masas»⁹⁰. Estando reunida la asamblea en la iglesia, para indicar que el rezo del salmo había finalizado el sacerdote golpeaba con un báculo en el suelo. Posteriormente el

⁹⁰ LÓPEZ-CALO, José. *La música en las catedrales españolas*. Madrid, ICCMU, 2012, p 521.

pueblo acogió esta tradición y comenzó a acudir a la iglesia, donde al finalizar el rezo, golpeaban fuertemente en el suelo, en los bancos, etc. El Oficio de Semana Santa se comenzaba con un candelabro con tantas velas como salmos fueran a rezarse. Al rezar cada uno se apagaba una vela. Al finalizar el *Miserere*, que era el último de los salmos del oficio, se retiraba el candelabro⁹¹. Con todo esto la celebración del Oficio de Semana Santa se convertía en una de las máximas atracciones populares del año en la iglesia.

La musicalización del *Miserere* no podía estar lejos de la grandiosidad de su rezo. Para ello la composición de nuevos *Miserere* se hacía de forma bienal, dando así tiempo al compositor para profundizar más en la calidad de la obra, pero sin dejar perder el atractivo que generaba entre el público el estreno de uno nuevo. El *Miserere mei, Deus* de Bosqued, como otros muchos, incluye en su partitura música sólo para los versos pares. Los versos impares, que debían ser interpretados en gregoriano, no están escritos.

Esta exhibición de virtuosismo y destreza requerida por los *miserere* la encontramos en la obra de Bosqued en varios aspectos. Por una parte, en la extensión de la obra. Como dato orientativo podemos decir que la interpretación que se llevó a cabo de esta obra tras su transcripción en 2011⁹² duró más de veinticinco minutos. En segundo lugar vemos en la TABLA 14 que entre los once movimientos de que consta la obra cinco son para coro a cuatro voces, dos son dúos para tiple I y II y los cuatro restantes están escritos para una voz solista. Estas arias presentan gran virtuosismo y dificultades técnicas en las voces, requiriendo especial ligereza en la voz de tenor, que presenta un registro agudo y posiblemente estuviese compuesto para un tenor concreto que formase parte de la capilla en ese momento. En la parte instrumental encontramos, como el título original de la obra indica –*Miserere a 4 con violines*– dos violines, lo que pone de manifiesto que este instrumento está ya firmemente establecido en la capilla catedralicia en la mitad de siglo, después del transcurso de dos décadas desde su primera aparición en esta catedral.

⁹¹ Fuente: RIGHETTI, Mario. *Historia de la liturgia*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995-96, vol. I, pp. 786-788.

⁹² Esta obra de Bosqued formó parte del programa presentado por quien firma el presente estudio para el concierto fin de carrera de la especialidad de dirección de coro del Conservatorio Superior de Música de Aragón, en mayo de 2011.

Laudate Dominum omnes gentes a 5 con violines
[*Laudate Dominum omnes gentes*]⁹³
Blas BOSQUED. Año 1751

PLANTILLA
Violín 1º
Violín 2º
Tiple 1º
Tiple de 2º coro
Contralto 1º de 2º coro
Contralto 2º de 2º coro
Tenor de 2º coro
Acompañamiento

TEXTO

[Alleluia]

^[1] Laudate Dominum, omnes gentes,
laudate eum, omnes populi.

^[2] Quoniam confirmata est super nos
misericordia ejus.

^[3] Et veritas Domini manet in æternum.

Gloria Pater et Filio et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio et nunc et semper
et in sæcula sæculorum.

Amen.

⁹³ El título original de la obra que aparece en los manuscritos conservados en el Jaca es *Laudate Dominum omnes gentes a 5 con violines*. Se procede en este estudio a normalizar el título manteniendo el primer verso del salmo: *Laudate Dominum omnes gentes*.

ANÁLISIS

El texto de la presente obra corresponde al salmo 116 y forma parte de la *liturgia de laudes*. Es de todos los salmos que forman los cinco libros que integran el Salterio, el más corto. Está formado únicamente por dos versículos, motivo por el que se le ha considerado «un fragmento desprendido de otro salmo que lo tuviera al comienzo o, sobre todo, al fin. Algunos han querido ver en él un epílogo del salmo anterior; otros, un preludio al siguiente, porque la división de los salmos 112-117 fluctúa grandemente en la tradición»⁹⁴.

Unido al salmo está la doxología menor *Gloria Pater et Filio et Spiritui Sancto sicut erat in principio et nunc et Semper et in sæcula sæculorum*. Esta doxología, fórmula de alabanza a Dios con que se finalizan los himnos y salmos, está formada por la original doxología trinitaria *Gloria Pater et Filio et Spiritui Sancto* surgida en el siglo IV en pleno debate por las herejías cristológicas, momento en que la divinidad de Jesús, Hijo de Dios hecho hombre, era cuestionada. Esta doxología pretende situar a las tres partes de la Trinidad en el mismo nivel, es el núcleo de la fe cristiana, por ello aparece al final de una gran cantidad de oraciones populares, convirtiéndose a lo largo de la historia para los creyentes en su oración más importante, incluso en la única para algunos. A esta doxología trinitaria se le añadió la terminación *sicut erat in principio et nunc et semper et in sæcula sæculorum* para enfatizar la legitimidad que la fe cristiana otorga a la divinidad trinitaria.

La estructura general de la obra de Bosqued está claramente delimitada por el texto (TABLA 16). Encontramos una primera sección dedicada al salmo, está escrita en compás cuaternario –innovación propia del siglo XVIII– y abarca una extensión de 95 compases. Esta a su vez está subdividida en dos microsecciones, una para cada versículo, que aparecen separadas por una pequeña sección instrumental de ocho compases.

⁹⁴ ARCONADA, R. *La Sagrada Escritura. Texto y comentario*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967, vol. IV. Citado en <http://www.franciscanos.org/oracion/salmo116.htm> [consulta: 24 agosto 2013]

SECCIÓN	TEXTO BÍBLICO	Agógica / Métrica		CORO	COMPASES	
INTRO	– Instrumental –	[sin indicación]	c	-----	1-12	
VERSÍCULO 1	Laudate Dominum, omnes gentes, laudate eum, omnes populi.			Ss SAAT	12-20	12-46
				Ss	21-27	
				Ss SAAT	27-46	
	– Instrumental –			-----	46-53	
VERSÍCULO 2	Quoniam confirmata est super nos Misericordia eius.			Ss SAAT	54-64	
	Et veritas Domini manet in æternum.			Ss SAAT	68-95	
DOXOLOGÍA MENOR	Gloria Pater et Filio et Spiritui Sancto	Despacio	c	Ss SAAT	96-114	
	– Instrumental –	Allegro	3/4	-----	114-123	114-200
	Sicut erat in principio et nunc et semper et in sæcula sæculorum. Amen.			Ss	124-133	
				SAAT	134-153	
				Ss SAAT	154-200	

TABLA 16. BOSQUED, Blas. *Laudate Dominum omnes gentes*. Estructura

La segunda gran sección pertenece a la doxología (cc. 96-200). Es destacable que más de la mitad de la obra esté centrada en esta doxología, otorgándole una extensión mayor incluso que la del propio salmo, confirmando de este modo la importancia que la fe cristiana otorga a esta alabanza a Dios. Observamos también que esta segunda sección está a su vez dividida en dos, claramente diferenciadas por un cambio de agógica y de compás. La primera microsección (cc. 96-114) corresponde a la doxología trinitaria *Gloria Pater et Filio et Spiritui Sancto*. La significación que tienen estas palabras está subrayada por la indicación «despacio» al comienzo de la sección. A partir del compás 114 una pequeña sección instrumental de diez compases introduce el final de la doxología y con él el final de la obra. Destacamos en ella la no existencia de una sección dedicada al *Amen*, comprobando cómo esta fórmula de cierre de la oración está imbricada con las últimas palabras de la doxología menor *et in sæcula sæculorum* (Ver EJEMPLO 7).

179

Vn. I

Vn. II

Ti

Ti

A-I

A-II

T

BC

A - me A - - - - - men Se - cu - men Sae - - - - - cu - - - - - lo - - - - - Sae - cu - lo - - - - - rum A - - - - - men A men Sae cu lo rum A A - men sae - cu - lo - - - - - rum

EJEMPLO 7. BOSQUED, Blas. *Laudate Dominum*, cc. 179-182

Encontramos en esta obra otra característica propia del siglo XVIII. El solista se desmarca del coro escribiéndose su parte independiente de las otras voces. Las partes para *tiple*, *contralto* 1º, *contralto* 2º y *tenor* corresponden al 2º coro. Como hemos citado en páginas anteriores, las diferentes voces que forman el coro 2º no están formadas por una cuerda de cantores, sino habitualmente por solistas. Teniendo en cuenta esta participación solística de cada una de las voces, destacamos las exigencias vocales que presenta la parte de solista (tiple de 1º coro), tendentes al virtuosismo (ver EJEMPLO 8).

79

ma - - - - - net ma - - - - - net

EJEMPLO 8. BOSQUED, Blas. *Laudate Dominum*, cc. 79-81

En lo que respecta a las partes instrumentales encontramos en los violines un recurso habitual en la obra de Bosqued, exponiendo las entradas de violines en forma imitativa para desarrollar finalmente movimientos paralelos. Comprobamos cómo la utilización de violines en la música sacra ha quedado completamente establecida en la música de Bosqued desde comienzos de la segunda mitad de siglo.

Villan.^{co} de tona.^{lla} a S.^{ta} Orosia con vio.^{ls} órgano y trompas Ha jacetanos
[*Villancico de tonadilla a Santa Orosia: Ah, jacetanos*]

Blas BOSQUED. Año 1783

PLANTILLA
Trompa 1 ^a
Trompa 2 ^a
Violín 1 ^o
Violín 2 ^o
Tiple 1 ^o
Tiple 2 ^o
Contralto
Tenor o bajete
Violón
Órgano
Órgano 2 ^o [Continuo]

TEXTO

INTRODUCCIÓN

– Coro –

Ah, jacetanos, todos de fiesta,
armas, al hombro, todos alerta.
Nadie me chiste hoy en la Iglesia,
pues esta Orosia hoy manifiesta.
Vengan los cojos con su cojera,
ciegos y mancos vamos a ella.
Es de tal modo su omnipotencia
que da las gracias a riendas suelta.

Todos confíen y nadie y nadie tema,
vengan los cojos con su cojera,
ciegos y mancos vamos a ella,
pues en Orosia tienen remedio,
vengan los cojos ciegos y mancos,
vamos a ella, a ella.

Ah, jacetanos, todos de fiesta,
armas, al hombro, todos alerta.
Nadie me chiste hoy en la Iglesia,
pues esta Orosia hoy manifiesta.
Vengan los cojos con su cojera,
ciegos y mancos vamos a ella.
Es de tal modo su omnipotencia
que da las gracias a rienda suelta.

Todos confíen y nadie tema
pues en Orosia tienen remedio,
vengan los cojos con su cojera,
ciegos y mancos vamos a ella.

Todos confíen y nadie tema
pues en Orosia tienen defensa.

COPLA

– Alto –

Patrona de la montaña
arca de las maravillas
para celebrar tus glorias
vaya esta tonadilla.

Pues veniste a la montaña
te damos la bienvenida
pues con tanta fiesta hoy Jaca
sus blasones acredita.

ESTRIBILLO

– Coro –

Y todos llenos de gozo
repitamos: ¡viva! ¡viva!
pues con tanta fiesta hoy Jaca
sus blasones acredita.

COPLA:

– Alto –

Muy justo que esta ciudad,
hoy se muestre agradecida
y que su patrona todos
la veneren a porfía.

ESTRIBILLO

– Coro –

Y todos llenos de gozo...

COPLA

– Alto –

Pues Jaca siempre tendrá
en tal patrona el consuelo
pues con su grande desvelo
libre y segura estará.

ESTRIBILLO

– Coro –

Y todos llenos de gozo repitamos...



Anotación: «Las coplas a la tonada hasta el calderón primero y luego a los párrafos»⁹⁵.

ANÁLISIS

Nos encontramos ante una estructura tradicional en la composición de villancicos en España. Precedida de una introducción se establece una alternancia de coplas y estribillos en un número total de tres y tres. La introducción, de gran duración, aparece escrita dos veces sin signos de repetición. La primera sección dedicada a la copla introduce dos de estas seguidas completamente diferentes entre sí. La línea melódica de la primera de las coplas es repetida en la tercera y cuarta. La segunda copla, con una indicación agógica diferente al resto, aparece únicamente una vez (ver TABLA 17).

⁹⁵ Anotación manuscrita en la parte de violín I. Otras similares con esta misma indicación aparecen en todas las partes instrumentales.

SECCIÓN/ MÚSICA	SECCIÓN/ TEXTO	TEXTO	Agógica	Coro	Compases
INTRODUCCIÓN		–Instrumental–		-----	1-27
	A	<i>Ah, jacetanos, todos de fiesta armas, al hombro, todos alerta. Nadie me chiste hoy en la Iglesia pues está Orosia hoy manifiesta. Vengan los cojos con su cojera, ciegos y mancos vamos a ella. Es de tal modo su omnipotencia que da las gracias a rienda suelta.</i>		SSAT	28-64
	B1	<i>Todos confien y nadie tema. Vengan los cojos con su cojera ciegos y mancos vamos a ella, pues en Orosia tienen remedio. Vengan los cojos ciegos y mancos vamos a ella.</i>			65-90
	A	<i>Ah, jacetanos, todos de fiesta armas, al hombro, todos alerta. Nadie me chiste hoy en la Iglesia pues está Orosia hoy manifiesta. vengan los cojos con su cojera, ciegos y mancos vamos a ella. Es de tal modo su omnipotencia que da las gracias a rienda suelta.</i>			91-117
	B2	<i>Todos confien y nadie tema pues en Orosia tienen remedio vengan los cojos con su cojera ciegos y mancos vamos a ella, Todos confien y nadie tema pues en Orosia tienen defensa.</i>			118-141
COPLA 1		–Instrumental–		-----	142-152
	Copla 1	<i>Patrona de la montaña arca de las maravillas, para celebrar tus glorias vaya esta tonadilla.</i>	Despacio	A	153-177
COPLA 2	Copla 2	<i>Pues viniste a la montaña te damos la bienvenida, pues con tanta fiesta hoy Jaca sus blasones acredita.</i>	Andante	A	178-205

ESTRIBILLO	Estribillo	<i>Y todos llenos de gozo repitamos: ¡viva! ¡viva!, pues con tanta fiesta hoy Jaca sus blasones acredita. Y todos llenos de gozo repitamos: ¡viva! ¡viva!</i>		SSAT	206-238 (§)
COPLA 1	Copla 3	<i>Muy justo que esta ciudad hoy se muestre agradecida y que su patrona todos la veneren a porfía.</i>	Despacio	A	239-263
ESTRIBILLO	Estribillo	<i>Y todos llenos de gozo repitamos: ¡viva! ¡viva! pues con tanta fiesta hoy Jaca sus blasones acredita. Y todos llenos de gozo repitamos: ¡viva! ¡viva!</i>	Allº poco	SSAT	A la §
COPLA 1	Copla 4	<i>Pues Jaca siempre tendrá en tal patrona consuelo pues con su grande desvelo libre y segura estará.</i>	Despacio	A	(206-238)
ESTRIBILLO	Estribillo	<i>Y todos llenos de gozo repitamos: ¡viva! ¡viva! pues con tanta fiesta hoy Jaca sus blasones acredita. Y todos llenos de gozo repitamos: ¡viva! ¡viva!.</i>	Allº poco	SSAT	(239-263)

TABLA 17. BOSQUED, Blas. Ah, jacetanos. Estructura

El texto de este villancico parece no ser fruto de una elaboración minuciosa, ni en el desarrollo de las frases ni en la distribución de los versos. La rima es asonante en todos los casos y la construcción de las estrofas se ha hecho empleando los recursos más sencillos de la lírica. Encontramos versos de arte mayor –10 sílabas– en la introducción y de arte menor –8 sílabas– en las coplas y estribillo. Las estrofas utilizadas son mayoritariamente la copla (-a-a), habiendo también una cuarteta (abab) y una redondilla (abba) (Ver TABLA 18).

SECCIÓN/ TEXTO	RIMA	TIPO ESTROFA/ Nº SÍLABAS	
INTRODUCCIÓN	AAAA AAAA AAAA	Pareados (10)	1-27
COPLA 1	abcb [-b-b]	Copla (8)	28-64
COPLA 2	abab	Cuarteta (8)	65-90
ESTRIBILLO	cbab [-b-b]	Copla (8)	91-117
COPLA 3	dbcb [-b-b]	Copla (8)	118-141
ESTRIBILLO	cbab [-b-b]	Copla (8)	142-152
COPLA 4	deeb	Redondilla (8)	153-177
ESTRIBILLO	cbab [-b-b]	Copla (8)	178-205

TABLA 18. BOSQUED, Blas. *Ah, jacetanos*. Tipos de estrofa

Las partes vocales presentan homofonía en el coro y no grandes dificultades en las coplas para solista. La plantilla instrumental incluye violines y trompas, siendo este el único préstamo tomado de los nuevos estilos de la época.

Podría considerarse que este villancico, como era habitual en la composición de los mismos, fue creado en poco tiempo, siendo esta la causa del poco nivel de detalle que presenta la composición. El compositor antepondría en ese caso las necesidades de la capilla, que debía estrenar un villancico para la festividad de la patrona Santa Orosia, a los recursos musicales, comenzando la obra muy posiblemente con poco tiempo de antelación y por tanto con poco tiempo para dedicar a los ensayos. Cabría pensar por tanto que la obra está compuesta de modo que fuera posible aprenderla en poco tiempo, sin exigir grandes condiciones vocales o de estudio, consiguiendo de este modo realizar a tiempo el trabajo exigido por el cabildo.

Por otra parte observamos la fecha en que está compuesto este villancico. Nos situamos a final de siglo. Los villancicos habían ido perdiendo interés y los compositores, desmotivados viendo que su trabajo no obtenía los éxitos de décadas anteriores, reflejaban en su obra el escaso interés que despertaban en el público.

*A la batalla de luces*⁹⁶
Blas BOSQUED. [año desconocido]⁹⁷

PLANTILLA ⁹⁸
Flauta
Oboe
Tenor
Bajo
Clave
Fagot

TEXTO

DÚO

– Tenor - bajo –

A la batalla de luces,
a la contienda, a la lid
que el sol a las sombras da
que un astro llega a influir
Llegad mortales, venid,
llegad mortales, llegad,
venid mortales, venid;
Llegad y veréis, venid y notad
del modo que va venciendo la luz
del modo que sombra el astro hace huir:
llegad y veréis, venid y notad, llegad y venid.

⁹⁶ Análisis realizado a partir de la transcripción realizada por José Luis Ochoa de Olza en la década de los años 90 del siglo XX y facilitada para este estudio por Ángel Díez del Villar –integrante de la agrupación ya desaparecida *Estudio Barroco*, dirigida por Ochoa de Olza, que realizó las interpretaciones durante esa década– en agosto 2013.

⁹⁷ La transcripción consultada no indica la fecha de composición.

⁹⁸ La elección de los instrumentos que desarrollan el continuo fue decisión del transcriptor y director, por lo que no han sido tenidos en cuenta a la hora de valorar los rasgos compositivos de Bosqued. Un análisis general de las obras de Bosqued nos lleva a pensar que originalmente la plantilla instrumental estuviera compuesta por violín y oboe con acompañamiento, pero esto es algo que sólo puede ser confirmado mediante la consulta del manuscrito conservado en el archivo musical de la catedral de Jaca.

RECITATIVO

– Bajo –

Porque Adán introdujo la sombra que a la noche nos condujo el Dios de los amores de la noche venciendo los horrores viene a aliviarnos del espanto fiero, Adán segundo del Adán primero.

ARIA

– Bajo –

Mirad como pudo lidiando desnudo
del pueblo gentil las sombras romper.
Mirad que su gloria te da la victoria
y en traje servil miradle vencer.

ANÁLISIS

Nos encontramos ante un texto religioso dedicado al Nacimiento. Las referencias constantes a *las luces y sombras*, a *el astro* que pone fin a la *noche*, representan al Hijo de Dios que con su llegada trae la salvación para los cristianos, es la *victoria* del bien sobre el mal.

El dúo inicial está situado históricamente en el Nuevo Testamento, en el momento de la llegada del salvador. Encontramos en esta sección varios niveles semánticos: los empleados para referirse a lo divino y aquellos que describen a lo humano (TABLA 19). Los términos *luces*, *sol*, *astro*, *luz*, están dedicados al Hijo de Dios; mientras que el hombre subordinado a la grandeza de Dios es el *mortal* [*mortales*]. La victoria del bien sobre el mal no es un hecho pacífico, sino que es el resultado de una *batalla*, una *contienda*, una *lid*, términos que ponen de manifiesto las consecuencias que ha tenido el error de la humanidad cometido por el primer hombre y la magnitud de la enmienda que al no poder ser resuelta por el hombre necesita de la ayuda divina.

Esta equivocación del primer hombre que tan grandes consecuencias ha tenido en la historia de la humanidad es mencionada en el recitativo. En esta segunda sección retrocede hasta el Antiguo Testamento y recuerda el pecado original, Adán como responsable del sufrimiento de la humanidad: la *sombra*, la *noche*, los *horrores* y el *espanto fiero*, términos que hacen referencia constante a la ausencia de luz, son atribuidos al hombre, y a Adán en representación de la insensatez de la humanidad. Estos términos que recuerdan el pecado y que convierten al hombre en un eterno penitente y que aluden incesantemente a su condición de mortal, son expuestos en el recitativo, momento en que adquiere más importancia el texto que debe ser comprendido por el público para que no olvide su sometimiento a su propio error. Por todo ello se ofrece en el recitado, desprovisto de ornamentos y desarrollo melódico que pudiera distraer la atención sobre el texto. Las pocas referencias que encontramos a Dios en el recitativo están cargadas de un fuerte contenido semántico, al referirse a Él como *Dios de los amores*, que viene *venciendo* a *aliviarnos* de semejantes horrores.

El aria vuelve nuevamente al Nuevo Testamento. En esta sección recuerda una vez más la humildad del hombre con respecto a Dios, al vestirlo con *traje servil*.

Vemos cómo todas las referencias a la divinidad, a la luz, a las maravillas que llegan con el nacimiento, a la victoria y a la divinidad se presentan en el dúo y el aria, en las partes de mayor belleza artística y mayor expresividad vocal e instrumental, mientras que aquellas que hablan del mal, del pecado y de la oscuridad se presentan en el recitativo, despojadas de toda belleza interpretativa.

	DIVINO/HUMANO	BIEN/MAL	ACCIÓN
DÚO	Sol Astro Mortales Luz	Sombras Sombra	Batalla Contienda Lid Venciendo Huir
RECITATIVO	Dios de los amores	Sombra Noche Horrores Espanto fiero	Aliviarnos
ARIA	Gentil Gloria Traje servil	Traje servil	Lidiando Desnudo Romper Victoria Vencer

TABLA 19. BOSQUED, Blas. *A la batalla de luces*. Relación de términos empleados

El desarrollo musical con el que Bosqued lleva a cabo la expresión de este contenido religioso sigue claramente los cánones del estilo italiano. Las partes instrumentales están dotadas de gran virtuosismo, especialmente para la flauta⁹⁹. Las secciones instrumentales al comienzo y final del dúo y al comienzo del aria presentan para los instrumentistas su momento de lucimiento ante el público.

El número de secciones y el hecho de que en su nombre incluyan los términos italianos *recitativo* y *aria*, en este segundo lugar en su versión castellana *area*, indican también la intención del compositor a la hora de componer esta obra siguiendo los rasgos propios del nuevo estilo (TABLA 20).

⁹⁹ Como se ha citado anteriormente está sin determinar si la partitura original está escrita para flauta o fue decisión del transcriptor dedicarla a este instrumento.

	TEXTO	Rasgo principal	Plantilla vocal	Compases	
INTR	– Instrumental –		-----	1-12	1-110
DÚO	<i>A la batalla de luces, a la contienda a la lid que el sol a las sombras da que un astro llega a influir Llegad mortales, venid, llegad mortales, llegad, venid mortales, venid; Llegad y veréis, venid y notad del modo que va venciendo la luz del modo que sombra el astro hace huir: llegad y veréis, venid y notad, llegad y venid.</i>	Alterna partes fugadas y desarrollo paralelo	TB	13-98	
	– Instrumental –		-----	98-110	
RECITATIVO	<i>Porque Adán introdujo la sombra que a la noche nos condujo el Dios de los amores de la noche venciendo los horrores viene a aliviarnos del espanto fiero, Adán segundo del Adán primero.</i>		B		111-119
	– Instrumental –		-----	120-131	120-214
ARIA	<i>Mirad como pudo lidiando desnudo del pueblo gentil las sombras romper.</i>	Gran virtuosismo o vocal	B	133-171	
	<i>mirad que su gloria te da la victoria y en traje servil miradle vencer.</i>			172-214	

TABLA 20. BOSQUED, Blas. *A la batalla de luces*. Estructura

CONCLUSIONES

Las seis obras seleccionadas para este estudio suponen un porcentaje demasiado reducido de composiciones con las que tuvo relación el compositor como para obtener de su análisis unas conclusiones sólidas. De ellas cuatro son de creación propia, lo que supone tan sólo un 1% del total de las obras compuestas por Bosqued; otra corresponde al repertorio copiado, siendo aproximadamente un 2% del total de obras que se sabe con certeza que fueron copiadas por él; y la obra restante, cantada durante su periodo como infante –y quizá también interpretada durante su magisterio–, supone un porcentaje que ni siquiera podemos determinar. Sería necesario abordar un muestreo mucho mayor, al menos de las obras copiadas y compuestas, para poder comprender verdaderamente cómo se desarrolló la evolución de su estilo. No obstante obtenemos de esta pequeña muestra algunas conclusiones que serán interesantes puntos de partida para abordar una investigación más profunda sobre este objeto de estudio.

Tras análisis de estas obras observamos que la evolución del estilo musical de Bosqued, influido por el flujo de repertorio que llegaba hasta sus manos, no avanzó de forma unidireccional, dejando atrás las tradiciones adquiridas anteriormente, sino que se enriqueció de esta diversidad de procedimientos, conciliando unos y otros y manteniéndolos vivos en sus obras a lo largo del siglo. Es el caso del *Villancico de tonadilla a Santa Orosia: Ah, jacetanos*, compuesto en 1783 en el comienzo del último tercio de su magisterio, y siguiendo los cánones del que definimos como *estilo tradicional*.

Sobre cómo se fraguó en él el hábito de la composición también podemos extraer algunas conclusiones. Su formación, fundamentalmente autodidacta, fue lo suficientemente rica como para hacer de él un compositor prolífico y destacable dentro del panorama musical de su entorno. Gran importancia tuvieron en esto otros factores relacionados con las características de la capilla y las condiciones económicas y geográficas de ésta y de la ciudad. Vivir en una ciudad pequeña y alejada geográficamente de los puntos de mayor actividad musical del país no es sinónimo de aislamiento. El repertorio que llegaba a Jaca directamente de Zaragoza y Madrid, si bien en cantidad no podría compararse con otras catedrales que gozasen de una mejor posición económica, era lo suficientemente rico como para permitir que la ciudad estuviese al día de los estilos que imperaban en otras capillas. Esto permitía a los músicos que allí vivían aprender y aprehender las características de los estilos musicales vigentes en otras ciudades.

Hasta aquí la influencia que ejerció sobre Bosqued todo el material musical que de modo audible o impreso llegó hasta él. La otra parte de esta valoración corresponde al influjo que generaron la obra y el estilo de Bosqued en la música de su ciudad. Sin duda el hecho de que la capilla catedralicia realizase salidas a romerías o al certamen

escolar de la Escuelas Pías, supuso una ventana abierta al exterior a través de la cual la música llegaba a la población de un modo más directo que dentro del templo. Pero más importante es aún el hecho de que Bosqued estuviese al frente de la capilla durante medio siglo. Pongamos como ejemplo a todos los vecinos de Jaca nacidos durante el segundo cuarto del siglo. Podemos pensar que conocieron en la catedral únicamente la música realizada por Bosqued. No nos referimos únicamente a la música por él compuesta, sino también a aquella que él decidía que debía interpretarse. Supone esto que al menos una generación completa vivió imbuida de un paisaje sonoro concebido por el maestro de capilla. Si añadimos a esta reflexión la idiosincrasia de la ciudad, fueron muchos los peregrinos, mercaderes, militares o religiosos que pasaron por la ciudad y quedaron impregnados de esta cultura musical, llevando sus impresiones a otras ciudades.

En último término sería necesario analizar la capilla durante las primeras décadas del siglo XIX y las obras de los maestros de este siglo para determinar la repercusión que tuvo su legado musical en sus discípulos y sucesores. Del mismo modo será de gran interés abordar una indagación que pueda determinar si la obra de Bosqued alcanzó otras sedes musicales, bien en catedrales cercanas o en capillas de similar o menor rango.

Sirva entonces este estudio como germen de futuras investigaciones que, unidas a las ya existentes, enriquezcan los conocimientos alcanzados acerca del funcionamiento de las capillas catedralicias y la difusión de la música en las pequeñas ciudades de nuestro país a finales de la Edad Moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- ALÉN, M^a Pilar. «La crisis del villancico en las catedrales españolas (ss. XVIII-XIX). *De musica hispana et aliis*. Emilio Casares y Carlos Villanueva (eds.). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 7-25.
- ÁLVAREZ ESCUDERO, Carmen María. *El maestro aragonés Miguel de Ambiela (1666-1733)*. Universidad de Oviedo, 1982.
- ANGULO DÍAZ, Raúl. *Francisco Hernández Illana (ca. 1700-1780) Cantadas al Santísimo*. Serie Partituras, 2012.
- ARCONADA, R. *La Sagrada Escritura. Texto y comentario*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967, vol. IV.
- ARROYO VOZMEDIANO, José Luis. «Los archivos eclesiásticos y la Guerra de Sucesión». *Kalakorikos*, 14, (2009), pp. 273-293.
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Jaca». *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, 1981, vol. XVIII, p. 1866.
- . *Obras de los maestros de capilla de música de la Colegial de Daroca (Zaragoza) en los siglos XVII y XVIII*. Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1985, colección Polifonía Aragonesa, vol. II.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel. «Demografía en la ciudad de Jaca en el reinado de Felipe V de Borbón». *Pirineos*, 83-86 (1967), pp. 203-269.
- CARRERAS LÓPEZ, Juan José: «Repertorios catedralicios en el siglo XVIII: tradición y cambio en Hispanoamérica y España». *Revista de Musicología*, XXVI, 3 (1993), pp. 1197-1204.
- . «La música en las diócesis de Huesca en los siglos XVI y XVII». *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1994, pp. 45-51.

- DURÁN GUDIOL, Antonio. «Los maestros de capilla de la catedral de Huesca». *Argensola*, 39 (1959), pp. 107-131.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. «*La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Aragón)*». Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 1997.
- «El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico.musicales, y su grado de fiabilidad». *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 19-70.
- *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón –con violines y/u órgano–, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Institución «Milà i Fontanals», 2004.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Catálogo de la exposición». *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*. Zaragoza, CAI, 2008, pp. 167-324.
- FRAILE JIMÉNEZ, Raúl. «F.J. García Fajer (1730-1809): Hacia una biografía crítica». *Berceo*, 38 (2000), pp. 173-182.
- FUENTE, Vicente de la. *Historia eclesiástica de España*. Madrid 1873-1875, vol. VI.
- GÓMEZ GARCÍA, Alberto. *Santa Orosia, reliquias y mantos*. Huesca, 2012.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. «Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español». *Anuario Musical*. 52 (1997), pp. 101-141.
- «Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: Voces y ejecución vocal». *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 83-95.
- «La Música Europea desde las Catedrales de Aragón: siglos XVII y XVIII». *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*. Zaragoza, CAI, 2008, pp. 75-114.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800». *La música en España en el siglo XVII*. Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.). Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 67-85.

- «Los Archivos de Música de las Catedrales de Aragón». *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*. Zaragoza, CAI, 2008, pp. 7-26.
- HILL, John Walter. «Música en España, Portugal y sus colonias». *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*. Andrea Giráldez, (trad.). Madrid, Ediciones Akal, 2008, pp. 271-299.
- JAMBOU, Louis. «Algunos músicos ‘extranjeros’ en Castilla». *Revista de musicología*. Sociedad Española de Musicología. V, 1 (1982), pp. 143-151.
- KASTNER, Macario Santiago. *Sette pezzi per arpa dei secoli XVII e XVIII tratti da antichi manoscritti spagnoli e portoghesi*. Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1972.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl. «El bajón español y los tres ejemplares de la Catedral de Jaca». *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*. II, 2 (1986), pp. 109-133.
- LALANA, Francisco. *Historia de el Monasterio Real de Sancta Christina de Summo Portu de Aspa, del Orden de Predicadores de la Ciudad de Jacca*. 1772. (Edición facsímil, a cargo de Felipe García Dueñas. M^a Dolores Barrios Martínez (coord.). Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1989.
- LATASSA Y ORTÍN, Félix de. *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1689 hasta el de 1753*. Pamplona, Oficina de Joaquín de Domingo, 1800, vol. IV.
- LIZALDE GIMÉNEZ, Domingo Jesús. «Los Maestros de Capilla de la S.I. Catedral de Jaca en los siglos XVII, XVIII, XIX y XX. Regesta del Fondo “Gestis” del Archivo Catedral (A.C.J.)». *Aragonia Sacra*, 14 (1999), pp. 23-70.
- «La Catedral de Jaca y su Capilla de Música. Maestros cantores e instrumentistas» *La Estela*, 13 (2004), pp. 9-15.
- LLERGO OJALVO, Eva. «Procesos de transformación del villancico en la Zaragoza del siglo XVIII». *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 27 (2009), pp. 169-178.
- LOLO, Begoña. «Música en España en el siglo XVIII. Reflexión sobre el estado de la cuestión». *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), pp. 277-300.
- LÓPEZ-CALO, José. *La música en las catedrales españolas*. Madrid, ICCMU, 2012.
- MARÍN, Miguel Ángel. «A copiar la pureza: música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca». *Artigrama*, 12 (1996-97), pp. 257-76.

- «Jaca, Archivo de música de la catedral de». *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza, 1997, apéndice III, pp. 249-250.
- «A propósito de la reutilización de textos de villancicos: Dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVII-XVIII)». *Revista de Musicología*, 23 (2000), pp. 103-130.
- *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century. Jaca (Spain)*. Kassel, Reichenberger, 2002.
- *Antología musical de la catedral de Jaca en el siglo XVIII. Edición crítica y estudio*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.
- «Arias de ópera en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la Catedral de Jaca». *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Vol. 1. Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds). Madrid, ICCMU, 2002, pp. 375-394.
- «El sonido de una ciudad pequeña en tiempos de Felipe V». *Felipe V y su tiempo. Congreso internacional celebrado en Zaragoza 15 al 19 de enero de 2001*. Eliseo Serrano (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 7-23.
- «Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII». *Música y cultura urbana en la edad moderna*. A. Bombi, J. J. Carreras y M. Á. Marín. (eds.). Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 115-144.
- MORALES ARRIZABALAGA, Jesús. *La derogación de los fueros de Aragón (1707-1711)*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1986.
- NAGORE LAÍN, Franchó. «Los Pirineos: un nexo de unión entre el occitano y el aragonés». *Revista de filología románica*, 18 (2001), pp. 261-296.
- NEUNHEUSER, Burkhard. «Movimiento litúrgico», *Nuevo diccionario de liturgia*, D. Sartore y A. M. Triacca (eds.), Madrid, Ediciones Paulinas, 1987, p. 1368.
- PALACIOS SANZ, José Ignacio. «La música en la catedral del Burgo de Osma (Soria) durante el episcopado de D. Juan de Palafox y Mendoza (1654-1659)» *Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*. Ricardo Fernández Gracia (coord.). s.l., 2001, pp. 497-514.

- QUEROL, Miquel. «El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)». *Cuadernos de Sección. Música* (1986), pp. 116-128.
- RIGHETTI, Mario. *Historia de la liturgia*. Vol I. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995-96.
- SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 3 vols. Madrid, 1868-1881. [De la copia digital: Valladolid. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010]
- SÁNCHEZ SISCART, Montserrat, «Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochescos en las catedrales zaragozanas», *Recerca Musicològica*. IX-X (1989-90), pp. 327-340.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. *La música en la catedral de Sigüenza, (1600-1750)*. 2 vols. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.
- TORRENTE, Álvaro. «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna». *Artígrama*. 12 (1996-97), pp. 217-236.
- «Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740». *La música en España en el siglo XVIII*. Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.) Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 87-94.
- TORRENTE, Álvaro, MARÍN, Miguel Ángel. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres-9 y la University Library (Cambridge))*. Kassel, Reichenberger, 2000.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam. Nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata*. (1ª ed.), Alberto Colunga y Laurentio Turrado (eds.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1946.
- Ley V «De la naturaleza de estos Reynos para obtener beneficios en ello», por Decreto de 7 julio 1723. *Novísima recopilación de las leyes de España...*, Madrid, 1805, Tomo I, Título XIV.

ANEXO

Salve, Regina

E- J, 501

Transcripción y revisión:
Sara Escuer Salcedo - 2011

Joseph Conejos
Año 1745

Despacio

Oboe

Violín

Tiple I

Tiple II

Alto

Tenor

Continuo

Sal - ve

Re - gi - - - - -

Sal - ve

Re - gi -

Sal - ve

Re - gi - - - - -

Sal - ve

Re - gi - - - - -

4 # 6 b 6

4

ob.

vl.

S-I

S-II

A

T

acompt^{to}.

na

na

na

na

9 4 3 7 6 7 6 na

6 6 9 8 4 3 6 b

9

ob.

vl.

S-I

S-II

A

T

acompt^{to}.

7 # 6 # 4 # # 6 6 # 6 5

14

ob.

vl.

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

Figured bass notation for *acompt^o*: \flat 7 \flat 6 \flat 6 \flat 6 \flat 5 \flat 6 \sharp 5 4 \sharp 6 \flat 6

19

ob.

vl.

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

Lyrics: Ma - ter, Ma - ter mi - se - ri -

Figured bass notation for *acompt^o*: \flat 6 \flat 6 \flat 5 \flat 6 \sharp 6 \flat 5 \flat 6 \sharp 6 \flat 5 \flat 6 \sharp 6 \flat 6 \sharp

24

ob.

vl.

S-I

S-II

A

cor - - - di - e, mi - se - ri - cor - - -

T

acompt^o.

29

ob.

vl.

S-I

S-II

A

tr di - e, mi - se - ri - cor - - -

T

acompt^o.

34

ob.

vl.

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

Vi - ta,

di - e.

39

ob.

vl.

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

vi - - - ta, vi - ta, dul - ce - - - do, dul - ce - do, vi - ta, dul - ce -

Vi - - - ta,

Vi - - - ta,

Vi - - - ta,

6 5 6 # 6 6 # 6 6 6 4 6 # #

44

ob.

vl.

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

49

ob.

vl.

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

54

ob.

vl.

S-I

do, dul-ce - do, et spes nos-tra, sal-ve, sal - - -

S-II

A

et spes nos-tra, sal - ve, et spes nos - tra,

T

acompt^o.

6 5 4 3 2 1 6 6 9 8

59

ob.

vl.

S-I

ve, sal - - -

S-II

A

sal - - -

T

acompt^o.

6 6 6 6 4 3

64

ob.

vl.

S-I

ve, vi - ta, dul - ce - - - - do,

S-II

A

ve, sal - - - ve, vi - ta, dul - *tr*

T

acompt^o.

68

ob.

vl.

S-I

et spes nos - tra, sal - ve, sal - - - -

S-II

A

ce - - - do et spes nos - tra, sal - - - -

T

acompt^o.

90

ob.

vl.

S-I

ad te sus - pi - ra - mus ge -

S-II

ad te sus - pi - ra - mus ge - men - tes

A

ad te sus - pi - ra - mus ge - men - tes

T

ad te sus - pi - ra - mus ge -

acompt^o.

6 # #

95

ob.

vl.

S-I

men - tes et flen - tes la - cri - ma - rum val - - -

S-II

et flen - tes in hac la - cri - ma - rum val - - -

A

et flen - tes in hac la - cri - ma - rum val - le, in hac la - cri - ma - rum val -

T

men - tes et flen - tes in hac la - cri - ma - rum val - le, la - cri - ma - rum val - - -

acompt^o.

6 # 6 6 6 # 6 7 6 5

100

ob.

vl.

S-I

le. E - ia er - go, er - go,

S-II

le. E - ia er - go,

A

le. E - ia er - go,

T

le. E - ia er - go,

acompt^o.

6 6 6 6 6

105

ob.

vl.

S-I

ad - vo - ca - ta nos - tra, il - los tu - os mi - se - ri cor - - des

S-II

ad - vo - ca - ta nos - tra,

A

ad - vo - ca - ta - nos - tra,

T

ad vo - ca - ta nos - tra,

acompt^o.

7 6 5 6 5 # 9 8

110

ob.

vl.

S-I

o - cu-los

ad nos con - ver - te, ad nos con - ver - te, con-ver-te,

S-II

ad nos con - ver - te, con-ver - te,

ad nos con-ver - te con-ver-te,

A

ad

hos-con-ver - te, con - ver - te, con-ver-te,

T

ad nos con-ver - te, con - ver - te, con-ver-te,

acompt^o.

6 # 6 6 6 # 6 # 6

115

ob.

vl.

S-I

ad nos con -

S-II

tr

il - los tu - os mi - se - ri - cor - - - des o - cu-los

T

acompt^o.

7 6 # 9 8 6 #

120

ob.

vl.

S-I

ver - te, con-ver - te, ad nos con-ver-te, con-ver-te, ad nos con -

S-II

ad nos con-ver-te, ad nos con-ver-te, con-ver-te, ad nos con -

A

ad nos con-ver-te, con-ver-te, con-ver-te, ad nos con -

T

ad nos con-ver-te, con-ver-te, con-ver-te, ad nos con -

acompt^o.

6 6 6 # 6 # 6 6 6

125

ob.

vl.

S-I

ver - - - te. Et Je - sum, Je -

S-II

ver - - - te.

A

ver - - - te. Et Je -

T

ver - - - te.

acompt^o.

4 # 6 b 6 # # — 4 3 b # 6 4 5 #

130

ob.

vl.

S-I

sum, et Je - sum, be - ne - dic - tum fruc - tum ven - tris tu - i

S-II

Et Je - sum,

A

sum, et Je - sum, Je - sum,

T

Et Je - sum, et Je - sum,

acompt^o.

4 3 b # 4 # 9 8 9 8 7

135

ob.

vl.

S-I

no - bis post hoc _____ ex -

S-II

no - bis post hoc _____ ex - si - li - um os - ten - de,

A

no - bis post hoc _____ ex - si - li - um os - ten - de, os -

T

no - - - - - bis post hoc ex - si - li - um os -

acompt^o.

9 4 6 9 8 7 8 7 8 9 8 7

140

ob.

vl.

S-I

si - - - li - um os - ten - - - de. O _____

S-II

os - - - - - ten - - - - de.

A

ten - - - - - - - - - de, os - ten - - - -

T

ten - - - de, os - ten - - - - de.

acompt^o.

9 4 4 3 7 7 6 5

144

ob.

vl.

S-I

cle-mens, O - - pi - a, O - dul - cis Vir - go Ma - ri - a, Vir - go Ma -

S-II

A

de.

T

acompt^o.

6 6 6 9 8 4 3

148

ob.

vl.

S-I

ri - a O, O cle - mens, O pi - a,

S-II

O, O cle - mens, O

A

O, O - - cle - mens, O - - pi - a, O -

T

O, O cle - mens, O pi - a,

acompt^o.

152

ob.

vl.

S-I

O dul - cis, O dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a.

S-II

pi - a, O dul - cis, O dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a.

A

dul - cis Vir - go Ma - ri - a, Vir - go Ma - ri - a, Ma - ri - - - a.

T

O dul - cis, O dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a.

acompt^o.

Miserere mei, Deus

E-J, 157

Transcripción y revisión:
Sara Escuer Salcedo - 2011

Blas Bosqued

Año 1751

Despacio

(Psalmus 50)

The musical score is written for a chamber ensemble. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Despacio' (Ad libitum). The score consists of seven staves, each with a label to its left. The first three staves are for string instruments: Violín I, Violín II, and Violón Bajón. The next three staves are for vocal instruments: Tiple I, Tiple II, and Alto. The final staff is for the Continuo. The Violín I and Violín II parts are in treble clef, while the Violón Bajón, Continuo, and Tenor parts are in bass clef. The Tiple I, Tiple II, and Alto parts are in alto clef. The Tenor part has an '8' below the staff, indicating an octave shift. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The Violín I and Violín II parts play a melodic line, while the Violón Bajón and Continuo parts play a steady bass line. The vocal instruments (Tiple I, Tiple II, Alto, and Tenor) have rests in all four measures.

Violín I

Violín II

Violón
Bajón

Tiple I

Tiple II

Alto

Tenor

Continuo

4

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acomptó.

6 4 5 6 4 5

7

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acomptó.

6 4 5 6 4 5 7

10

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

13

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

Mi - se - re - re,

mi - se - re - re,

Mi - se - re - re,

16

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

mi - se - re - re, mi - se - re - re - me - i De - us,

S-II

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i

A

Mi - ser - re - re me - i De - us, mi - se - re - re,

T

Mi - se - re - re me - i

acompt^o.

6 4 5 6 4 5

19

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

mi - se - re - re - me - i De - us, mi - se - re - re,

S-II

De - us, mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re,

A

mi - se - re - re, mi - se - re - re,

T

De - us, mi - se - re - re, mi - se - re - re,

acompt^o.

6 6 6

22

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I
mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i

S-II
mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i

A
mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i

T
mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i

acompt^o.

24

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I
De - - us, se - cun - dum

S-II
De - - us, mi - se - re - re,

A
De - - us, mi - se - re - re,

T
De - - us, se - cun - dum

acompt^o.

26

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I
mag - - - - - nam,

S-II
mi - se -

A
mi - se -

T
mag - - - - - nam,

acompt^o.

8

6

29

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I
mi - se - re - re,

S-II
re - re,

A
re - re,

T
mi - se - re - re,

acompt^o.

8

32

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

mi - se - re - - - re,

se - cun - dum

se - cun - dum

mi - se - re - - - re,

4[#]
2

6

5

34

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

mi-se-ri - cor - di - am

mag - - - - - nam.

mag - - - - - nam.

mi-se-ri - cor - di - am

6
4^b

9
5 4

37

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

tu - am,

S-II

Mi - se - re - re,

A

Mi - se - re - re,

T

tu - am,

acompt^o.

5

40

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

tu - am.

S-II

se - cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am__ tu - am, tu - am.

A

se - cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am__ tu - am, tu - am.

T

tu - am.

acompt^o.

6 4 5 6 6 b 9 8

44

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

Mi - se -

Mi - se - re - re, mi - se - re - re

Mi - se - re - re, mi - se - re - re,

7 6

47

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

re - re me - i De - us, me - i, me - i, De - us, mi - se re re me - i

me - i, me - i De - us, mi - se - re - re mi - se -

Mi - se - re - re me - i De - us, me - i, me - i De - -

mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i De - us,

6 4 5 6 4 5 6

50

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I
De - us, mi - se - re - re me - i De - us. se - cun - dum

S-II
re - re me - i De - us, De - us.

A
us, De - us, De - us. se - cun - dum

T
me - i, me - i De - us, De - us.

acompt^o.

53

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I
mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - am se - cun - dum mag - - -

S-II
se - cun - dum mag - - - nam mi - se - ri -

A
mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - am se - cun - dum mag - - -

T
se - cun - dum mag - - - nam mi - se - ri -

acompt^o.

56

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

- - - - nam mi - se - ri cor di - am tu - - - - am.

cor - di - am - tu - am tu - - - - - - - am.

- - - - - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - - - - am.

8 cor - di - am - tu - am, tu - - - - - - - am.

6
4 5

II - Amplius lava me

Despacio

Violín I

Violín II

Violón Bajón

Alto (solo)

acom^{to}.

62

vl-I

vl-II

vlne bajón

A

acom^{to}.

65

vl-I

vl-II

vlne bajón

A

acom^{to}.

68

vl-I

vl-II

vlne bajón

A

acom^{to}.

68

vl-I

vl-II

vlne
bajón

A

Am - pli - us la - - - - va -

acompt^o.

71

vl-I

vl-II

vlne
bajón

A

- me, la - va - me, la - va - me. Am - pli - us la - - - - va -

acompt^o.

74

vl-I

vl-II

vlne
bajón

A

me la - va - me, la - va - me Am - pli - us la - - - - va -

acompt^o.

77

vl-I

vl-II

vlne
bajón

A

me, la - va - me la - va - me. Ab ___ in - i - qui - ta - te

acomptº.

80

vl-I

vl-II

vlne
bajón

A

me - - - - - a

acomptº.

83

vl-I

vl-II

vlne
bajón

A

am - pli - us am - pli - us la - va - me am - pli - us la - va -

acomptº.

86

vl-I

vl-II

vlne
bajón

A

acompt^o.

me ab in - i - qui - ta - te me - - - a et a ____ pec - ca - to me - o

89

vl-I

vl-II

vlne
bajón

A

acompt^o.

mun - da - me, et a ____ pec - ca - to me - o mun - da - me,

92

vl-I

vl-II

vlne
bajón

A

acompt^o.

mun - da - - - - me, mun-da - me.

III - Tibi soli peccavi

Despacio

Violín I

Violín II

Violón
Bajón

Tiple I

Ti - bi 6 so - li

pec - ca - vi

Tiple II

Alto

Ti - bi 6 so - li

Tenor

acom^{to}.

4 #
2

6

5

100

vl-I

vl-II

vln
bajón

S-I

S-II

Ti - bi 6 so - li

A

pec - ca - - vi

T

acom^{to}.

4 #
2

6

104

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

pec - ca - - - vi

Ti - bi so - li

6 4 2

6 5 #

108

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

so - li pec - ca - vi,

ti - bi

ti - bi

pec - ca - vi

so - li pec - ca - vi,

4 2

6 #

Medio ayre

120

vl-I

vl-II

vlnr
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt.

Ut jus - ti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus tu - is et vin - cas cum ju - di -

Ut jus - ti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus tu - is et vin - cas cum ju - di -

Ut jus - ti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus tu - is et vin - cas cum ju - di -

Ut jus - ti - fi - ce - ris in ser - mo - ni - bus tu - is et vin - cas cum ju - di -

6 4b 6 4

123

vl-I

vl-II

vlnr
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt.

ca - ris, cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - - - - ris.

ca - ris, cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - - - - ris.

ca - ris, cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - - - - ris.

ca - ris, cum ju - di - ca - ris, cum ju - di - ca - - - - ris.

9 8 6 5 6 4 3 7 4 5 6 4 #

IV - Ecce enim

Allegro moderato

Violín I

Violín II

Violón Bajón

Tiple I

Tiple II

acom^{to}.

132

vl-I

vl-II

vln**e** bajón

S-I

S-II

acom^{to}.

136

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

acom^{to}.

Ec - ce - e - nim ve - ri - ta - tem

Ec - ce - e - nim ve - ri - ta - tem

6 5 6 5 6 5

141

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

acom^{to}.

di - le - xis - - ti di - le - xis - - ti

di - le - xis - - ti di - le - xis - - ti

6 5 6 5

146

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

di - le - xis - ti.

S-II

di - le - xis - ti.

acom^{to}.

6
5

6
5

6
5

151

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

Ec - ce e - nim

S-II

Ec - ce e - nim

acom^{to}.

6
5

6
5

156

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

acompt^o.

ve - ri - ta - tem di - le - xis -

ve - ri - ta - tem di - le - xis -

6
5

161

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

acompt^o.

ti, di - le - xis - ti, di - le - xis - ti,

- ti, di - le - xis - ti, di - le - xis - ti,

6
5

6
4

5

166

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

acom^{to}.

in - cer - ta - et o - cul - ta sa - pi - en -

in - cer - ta et o - cul - ta sa - pi - en -

170

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

acom^{to}.

- - - ti - e tu - e ma - ni - fes - tas - ti mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti,

- - - ti - e tu - e ma - ni - fes - tas - ti mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti,

174

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

ma - ni - fes - tas - - - ti mi - - - - hi,

S-II

ma - ni - fes - tas - - - ti mi - - - - hi,

acompt^o.

179

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

mi - - - - hi, ma - ni - fes - tas - ti mihi.

S-II

mi - - - - hi, ma - ni - fes - tas - ti mihi.

acompt^o.

V - Auditui meo

Medio ayre

Violín I

Violín II

Violón Bajón

Tiple I

Tiple II

Alto

Tenor

acom^{to}.

186

vi-I

vi-II

vln bajón

S-I

S-II

A

T

acom^{to}.

Au - di - tu - i me - o da - bis - gau - di - um et _____ le -

ti - ti - am,

Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di - um et _____ le -

ti - ti - am

Et _____ le -

6

6 7 #

189

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

ti - ti - am,

Au - di - tu - i me - o da - bis - gau - di - um et _____ le -

ti - ti - am,

6 # 6 # 6

192

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

ti - ti - am,

ti - ti - am,

Au - di - tu - i me - o da - bis -

6 # 7 # 6

195

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^{to}.

le - ti - ti - am

et le - ti - ti - am, le - ti - ti - am

le - ti - ti - am

gau - di - um et le - ti - ti - am, le - ti - ti - am

6

#

7

#

198

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^{to}.

et ex - ul - ta - bunt

et ex - ul - ta - bunt

et ex - ul - ta - bunt

et ex - ul - ta - bunt

et ex - ul - ta - bunt

7

6

201

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

os - - - sa, et ex - ul - ta - bunt os - - - sa

S-II

os - - - sa, os - - - sa

A

os - - - sa, os - - - sa

T

os - - - sa et ex - ul - ta - bunt os - - - sa

acompt^o.

6 #

204

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

et ex - ul - ta - bunt os - - - sa,

S-II

et ex - ul - ta - bunt os - - - sa, et ex - ul - ta - bunt

A

et ex - ul - ta - bunt os - - - sa, et ex - ul - ta - bunt

T

et ex - ul - ta - bunt os - - - sa,

acompt^o.

7 6

207

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

os - - - sa hu - mi - li - a - ta,

S-II

os - - - sa - - - - - hu - mi - li - a - ta,

A

os - - - sa hu - mi - li - a - ta,

T

os - - - sa hu - mi - li - a - ta,

acompt^o.

210

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - ta,

S-II

hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - ta,

A

hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - ta,

T

hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - ta,

acompt^o.

212

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

hu - mi - li - a - - - ta, hu - mi - li - a - - - ta, hu - mi - li - a

S-II

hu - mi - li - a - - - ta, hu - mi - li - a - - - ta, hu - mi - li - a

A

hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - - - ta, hu - mi - li - a - - -

T

8 hu - mi - li - a - ta, hu - mi - li - a - - - ta, hu - mi - li - a - - -

acompt^o.

6 6 5 6

215

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

ta, hu - mi - li - a - - - ta.

S-II

ta, hu - mi - li - a - - - ta.

A

ta, hu - mi - li - a - - - ta.

T

8 ta, hu - mi - li - a - - - ta.

acompt^o.

6 4 5

VI - Cor mundum

Allegro

Violín I

Violín II

Violón

Bajón

Tiple II (solo)

acom^{to}.

Cor mun - dum __ cre - a in me De - - - - us

223

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-II

acom^{to}.

cor mun - dum __ cre - a in me De - - - -

228

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-II

us, cor mun - dum —

acompt^{to}.

233

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-II

cre - a in me De - - - - us, cor mun - dum — cre - a in me

acompt^{to}.

238

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-II

De - - - - - us et spi - ri - tum rec - tum in - no - va

acompt^o.

242

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-II

in vis - ce - ri - bus me - - - - - is me - - - - -

acompt^o.

246

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-II

acompt^o.

is,

251

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-II

acompt^o.

et spi - ri - tum rec - tum in - no - va in vis - ce - ri - bus

255

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-II

acompt^o.

me - - - is, me - - -



259

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-II

acompt^o.

- - - is, in vis - ce - - ri - bus

263

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-II

acompt^{to}.

me - - - is, me - - is.

6 4 5 6 4 5 6 4 7



267

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-II

acompt^{to}.

6 6 6 6 6 6 6 4

VII - Rede mihi letitiam

Allegro

This musical score is for a piece titled "VII - Rede mihi letitiam" in 3/8 time, marked "Allegro". The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violín I, Violín II, Violón Bajón, Tiple I, Tiple II, Alto, Tenor, and a basso continuo (acompt^o). The second system includes staves for Violín I (vl-I), Violín II (vl-II), Violón Bajón (vln bajón), Soprano I (S-I), Soprano II (S-II), Alto (A), Tenor (T), and a basso continuo (acompt^o). The vocal parts (S-I, S-II, A, T) enter in the third measure of the second system with the lyrics "Re - de mi - hi le -". The instrumental parts feature various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The basso continuo part provides a harmonic foundation with a repeating bass line.

Violín I

Violín II

Violón Bajón

Tiple I

Tiple II

Alto

Tenor

acompt^o.

276

vl-I

vl-II

vln bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

Re - de mi - hi le -

Re - de mi - hi le -

Re - de mi - hi le -

Re - de mi - hi le -

302

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt.

Et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma

Et

Et

Et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma

306

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I

S-II

A

T

acompt.

me, [#]

spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma me,

spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma me,

me,

309

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I
et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma me,

S-II
et spi - ri - tu prin - ci -

A
et spi - ri - tu prin - ci -

T
et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma me,

acompt.
8

313

vl-I

vl-II

vlne
bajón

S-I
con - - - fir - ma me.

S-II
pa - li con - fir - ma me, con - fir - ma me.

A
pa - li con - fir - ma me, con - - - fir - ma me.

T
con - - - fir - ma me.

acompt.
b 7 6

VIII - Liberame

Despacio

Violín I

Violín II

Violón

Bajón

Tenor

acom^{to}.

Li - be-ra - me de ____ san - gui - ni-bus de ____ san - gui - ni-bus



321

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

acom^{to}.

de ____ san - gui - ni-bus. Li - be - ra - me de ____ san -

325

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

gui - ni - bus de ____ san - gui - ni - bus De - - us De - -

acomptó.

6 4 b

328

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

- - - - - us De - - us De - -

acomptó.

7 6 4

331

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

us sa - lu - tis me - ae,

7 6 5

acompt^o.



335

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

sa - lu - tis me - - - - -

6 4 5 6

acompt^o.

339

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

ae,

acompt^o.

6
4^b

5



342

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

sa - lu - tis me - - - - -

acompt^o.

6
4^b

5

6

345

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

ae, me

acomptó.

348

Allegro

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

ae, sa - lu - tis meae. Et ex - ul - ta - vit lin - gua

6 7 6

acomptó.

353

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

me - a jus - ti - ti - am tu - - - - -

acompt^o.

6

6

6

6



357

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

- - - - - am tu - - - am. Et__ex - ul -

acompt^o.

6

361

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

ta - vit___ lin - gua me - a jus - ti - ti - am tu - - - -

acompt^o.

6

6

6



365

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

- - - - - - - - - - - - - - - - am,

acompt^o.

6

6

6

369

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

acomptó.

jus - ti - ti - a tu - - - - -

373

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

acomptó.

am.

6
4

IX - Quoniam si voluisses

Andante

Violín I

Violín II

Violón

Bajón

Tiple I

Quo - ni - am si - vo - lu - is - - - ses,

Tiple II

acom^{to}.

382

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-I

quo - ni - am si - vo - lu -

S-II

Quo - ni - am si - vo - lu -

acom^{to}.

This musical score is for a piece titled 'IX - Quoniam si voluisses' in 3/4 time, marked 'Andante'. The score is written for a chamber ensemble consisting of Violín I, Violín II, Violón, Bajón, Tiple I, Tiple II, and a double bass (acom^{to}). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system shows the initial measures, with the vocal parts (Tiple I and Tiple II) entering in the third measure. The lyrics 'Quo - ni - am si - vo - lu - is - - - ses,' are written under the Tiple I part. The second system begins with a double bar line and a rehearsal mark '382'. It continues the musical development, with the vocal parts re-entering in the third measure with the lyrics 'quo - ni - am si - vo - lu -'. The double bass part features a fingering '6 5' in the second measure of the second system.

386

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-I

is - - - ses, quo - ni - am si - vo - lu -

S-II

is - - - ses, quo - ni - am si - vo - lu -

acompt.

6
5

390

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-I

is - - - ses, sa - cri - fi - - - ci - um,

S-II

is - - - ses, sa - cri - fi - - - - ci - um

acompt.

6
5b

7

#

395

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-I

S-II

acompl^{to}.

de-dis-sem u - ti que, de-dis-sem u - ti que, u - ti - que, u - ti -

de-dis-sem u - ti - que, u - ti - que, u - ti -

6 4 5

400

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-I

S-II

acompl^{to}.

- que

ho - lo-caus-tis non de - lec-ta-be ris,

- que

ho - lo-caus-tis non de - lec-ta-be - ris,

6 4 5

405

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-I

non non non de - lec - ta - be - ris, non de - lec - ta - be -

S-II

non non de - lec - ta - be - ris, non de - lec - ta - be -

acompl^{to}.

7

409

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-I

ris, non de - lec - ta - be - ris, non de - lec - ta - be - ris, non de - lec - ta - be - ris.

S-II

ris, non de - lec - ta - be - ris, non de - lec - ta - be - ris, non de - lec - ta - be - ris.

acompl^{to}.

6 4 5

X - Benigne fac

Despacio

Violín I

Violín II

Violón

Bajón

Tenor (solo)

acompt^o.

Be-nig-ne fac, Do - mi - ne,

6 6



418

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

acompt^o.

be - nig - ne fac, Do - - - mi - ne,

6 #

422

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

in bo - na vo-lun - ta - te tu -

6 5

acompt.

427

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

a Si - on, be - nig - ne fac,

acompt.

431

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

acompt.

Do - - mi - ne, be-nig-ne fac Do - - - mi - ne

7 #

436

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

acompt.

in bo - na vo - lun -

440

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

ta - tis tu - a Si - on,

acompt^o.

==

444

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

8

in bo - na - vo - lun - ta - te tu - a, tu - a Si - on,

4

acompt^o.

458

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

acompt^o.

ru - - - sa - lem Je - ru - - - sa lem.

6 4 5# 6 4 5# # 6 5 6 6

462

vl-I

vl-II

vlne

bajón

T

acompt^o.

6 4

XI - Tunc imponent

Medio ayre

Violín I

Violín II

Violón

Bajón

Tiple I

Tunc im - po - nent su-per al - ta-re tuum ____ vi - - - -

Tiple II

Tunc im -

Alto

Tenor

acompt^o.



470

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-I

- - tu - los.

Im - po-nent

S-II

- po nent su-per al-ta - re tuum ____ vi - - - - - - - - tu -

A

T

Tunc im - po-nent su-per al-

acompt^o.

473

vi-I

vi-II

vlne

bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

su - per al - ta - re tuum vi - tu - los, tu - - - um

- los. Im - po - nent su - per

Tunc im - po - nent su - per al - ta - re tuum -

ta - re tuum _____ vi - - - tu - - - los, tuum

6 6 6 6 4 #

476

vi-I

vi-II

vlne

bajón

S-I

S-II

A

T

acompt^o.

vi - tu - los. Tunc im - po - nent su - per al - ta - re tuum _____ vi - - -

al - ta - re tuum vi - tu - los.

vi - - - tu - los.

vi - tu - los.

6 5 b

479

vi-I

vi-II

vlne

bajón

S-I

S-II

A

T

acomptó.

tu los.

Tunc im - po - nent su - per al - ta - re tuum vi - - - -

8

5^b

4

#

482

vi-I

vi-II

vlne

bajón

S-I

S-II

A

T

acomptó.

Im - po - nent su - per al - ta - re tuum vi - tu - los,

Tunc im -

tu los.

Im - po - nent

8

Tunc im - po - nent su - per - al - ta - re tuum vi - - - - tu - los

6 4 # 6 6 6 6 #

485

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-I

tu - - - - - um

vi - - - - - tu - los,

S-II

po - nent su - per al - ta - re tuum

vi - - - tu - - - los,

A

su - per

al - ta - re tuum vi - tu - los,

T

tuum

vi - - - - - tu - los,

acompt^o.

5^h #

5^h #

487

vl-I

vl-II

vlne

bajón

S-I

su - per al - ta - - - re tuum

vi - - - tu - - - los.

S-II

su - per al - ta - - - re tuum

vi - - - tu - - - los.

A

su - per al - ta - - - re tuum

vi - - - tu - - - los.

T

su - per al - ta - - - re tuum

vi - - - tu - - - los.

acompt^o.

6 4

Laudate Dominum omnes gentes

E-J, 156

Transcripción y revisión:
Sara Escuer Salcedo - 2013

Blas Bosqued

Año 1751

(*Psalmus 116*)

Violin I

Violin II

Tiple (solo)

Tiple

Alto I

Alto II

Tenor

Continuo

4 #
2

4

vl-I

vl-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^{to}.

6

4 2

7

vl-I

vl-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^{to}.

6 6 4 6

11

vi-I

vi-II

S

Lau - da - te Do - mi - num

S

Lau - da - te Do - mi - num

A-I

Lau - da - te Do - mi - num

A-II

Lau da te Do mi num

T

Lau - da - te Do - mi - num

acom^{to}.

15

vi-I

vi-II

S

om - nes om - nes om - nes om - nes

S

Lau - da - te Lau - da - te Lau - da - te Lau - da - te

A-I

Lau - da - te Lau - da - te Lau - da - te Lau - da - te

A-II

Lau da te Lau da te Lau da te Lau da te

T

Lau - da - te Lau - da - te Lau - da - te Lau - da - te do -

acom^{to}.

6
5

19

vi-I

vi-II

S

Lau-da-te Do-mi-num Do-mi-num Do-mi-num om-nes gen - tes, om - nes om-nes gen - - -

S

Do-mi-num om-nes gen - tes

A-I

Do-mi-num om-nes gen - tes

A-II

Do mi num om nes gen tes

T

- - - - Do-mi-num om-nes gen - tes

acompt^o.

23

vi-I

vi-II

S

- - - - -

S

- - - - -

A-I

- - - - -

A-II

- - - - -

T

- - - - -

acompt^o.

6

27

vi-I

vi-II

S

- tes, om - nes om - nes — gen - tes.

S

Lau - da - te e - um om - nes po - pu - li om - nes po - pu -

A-I

Lau - da - te e - um om - nes po - pu - li om - nes po - pu -

A-II

Lau da te e um om nes po pu li om nes po pu

T

Lau - da - te e - um om - nes po - pu - li om - nes po - pu -

acom^{to}.

6 6 4

31

vi-I

vi-II

S

Lau - da - te Do - mi - num,

S

li

A-I

li

A-II

li

T

li

acom^{to}.

35

vi-I

vi-II

S

Lau - da - te — e - um,

S

om - nes gen - tes

A-I

om - nes gen - tes

A-II

om nes gen tes

T

om - nes gen - tes

acompt^{to}.

39

vi-I

vi-II

S

Lau - da-te — e - um,

S

Lau-da-te e - um

A-I

Lau-da-te e - um

A-II

Lau da te e um

T

Lau-da-te e - um

acompt^{to}.

43

vl-I

vl-II

S

e - um om - nes po - pu - li

S

e - um om - nes po - pu - li om - nes po - pu - li

A-I

e - um om - nes po - pu - li om - nes po - pu - li

A-II

e um om nes po pu li om nes po pu li

T

e - um om - nes po - pu - li om - nes po - pu - li

acom^{to}.

6 6 6 4

47

vl-I

vl-II

S

S

A-I

A-II

T

acom^{to}.

6 # 6

51

vi-I

vi-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^o.

Quo - ni - am

con - fir - ma - ta est

con - fir - ma - ta est

6 #

55

vi-I

vi-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^o.

quo - ni - am quo - ni - am

con - fir - ma - ta est con-fir-ma-ta est con - fir - ma - ta est su - per

con - fir - ma - ta est con-fir-ma-ta est su - per

con fir ma ta est con fir ma ta est con fir ma ta est su per

con-fir-ma-ta est con-fir - ma - ta est est su - per

5 6 #

59

vi-I

vi-II

S

con-fir-ma - ta est su-per nos con-fir-ma - ta est su-per nos mi-se-ri - cor - di - a

S

nos quo - ni-am mi-se-ri - cor - di - a

A-I

nos quo - ni-am mi-se-ri - cor - di - a

A-II

nos quo ni am mi se ri cor di a

T

nos quo - ni-am mi-se-ri - cor - di - a

acompt^o

6 #

63

vi-I

vi-II

S

e - - - jus

S

e - - - jus

A-I

e - - - jus

A-II

e jus

T

e - - - jus

7 6 5 # 5

acompt^o

67

vl-I

vl-II

S

et ve - ri - tas — Do - mi - ni ma - net in ae - ter - num ma -

S

ma - net in ae - ter - num

A-I

ma - net in ae - ter - num

A-II

ma net in ae ter num

T

ma - net in ae - ter - num

acompt^{to}.

7

71

vl-I

vl-II

S

tr

- - - - - net

S

ma - net

ma - net — in ae - ter - num

A-I

ma - net

ma - net in ae - ter - num

A-II

ma net

ma net in ae ter num

T

ma - net

ma - net in ae - ter - num

acompt^{to}.

6

75

vl-I

vl-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^{to}.

Et ve - ri - tas — Do - mi-ni ma - net in ae -

ma - net in ae -

ma - net in ae -

ma - net in ae -

ma - net in ae -

ma - net in ae -

78

vl-I

vl-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^{to}.

ter - num ma - - - - net

ter - num et ve - ri - tas Do - mi-ni

ter - num et ve - ri - tas Do - mi-ni

ter - num et ve ri tas Do mi ni

- ter - num et ve - ri - tas Do - mi-ni

81

vl-I

vl-II

S

ma - - - net ma - - - net in ae - - -

S

et ve - ri-tas Do - mi-ni ma - net in ae - ter - num ma - net in ae -

A-I

et ve - ri-tas ma - net in ae - ter - num ma - net in ae - ter - num

A-II

et ve ri tas Do mi ni

T

et ve - ri-tas Do - mi-ni ma - net in ae -

acompt^o.

5 b

84

vl-I

vl-II

S

ter - num ma - net in ae - ter - num ma - net in ae -

S

ter - num ma - net in ae - ter - num ma - net in ae ter - num

A-I

ma - net in ae - ter - num ma - net in ae - ter - num

A-II

ma net in ae ter num ma net ma net in ae ter num

T

ter - num ma - net in ae - ter - num ma - net ma - net

acompt^o.

6 b 6 b 5 b

87

vl-I

vl-II

S

ter - num ma - net in ae - ter - num ma - net

S

et ve - ri - tas Do - mi - ni ma - net in ae - ter - num

A-I

et ve - ri - tas Do - mi - ni ma - net in ae - ter - num ma - net

A-II

et ve ri tas Do mi ni ma net in ae ter num ma net

T

ma - net in ae - ter - num ma - net in ae - ter - num ma - net

acom^{to}.

6 6 6 6 6 5

91

vl-I

vl-II

S

ma - net in ae - ter - num ma - net ma - net in ae - ter - num ma - net ma - net in ae - ter -

S

ma - net in ae - ter - - - num ma - net in ae - ter - - - num ma - net in ae - ter -

A-I

ma - net in ae - ter - num ma - net in ae - ter - num ma - net ma - net in ae - ter -

A-II

ma net in ae ter num ma net in ae ter num ma net in ae ter

T

ma - net in ae - ter - num ma - net ma - net in ae - ter - num ma - net ma - net in ae - ter -

acom^{to}.

5^b 4 3

Despacio

95

vl-I

vl-II

S

num

S

num

Glo - ri - a

A-I

num

Glo - ri - a

A-II

num

Glo ri a

T

num

Glo - ri - a

acompt^{to}.

99

vl-I

vl-II

S

Pa - tri et Fi - - - - - li-o et Spi - ri - tu - i

S

Glo - ri - a

A-I

Glo - ri - a

A-II

Glo ri a

T

Glo - ri - a

acompt^{to}.

103

vl-I

vl-II

S

Sanc - to et Spi-ri-tu-i Sanc-to et Spi-ri-tu-i Sanc-to

S

et Spi-ri - tu - i Sanc-to et Spi-ri - tu - i Sanc-to et Spi-ri - tu - i Sanc - to

A-I

et Spi-ri - tu - i Sanc-to et Spi-ri - tu - i Sanc-to et Spi-ri - tu - i Sanc - to

A-II

et Spi ri tu i Sanc to et Spi ri tu i Sanc to et Spi ri tu i Sanc to

T

et Spi-ri - tu - i Sanc-to et Spi-ri - tu - i Sanc-to et Spi-ri - tu - i Sanc - to

acompt^{to}.

4

107

vl-I

vl-II

S

Pa - tri et Fi - - -

S

Glo - ri - a

A-I

Glo - ri - a

A-II

Glo ri a

T

Glo - ri - a

acompt^{to}.

6 5

110

vi-I

vi-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^o.

li - o et Spi-ri - tu - i Sanc -

et Spi-ri-tu-i Sanc - to et Spi-ri - tu - i Sanc -

et Spi-ri-tu-i Sanc - to et Spi-ri - tu - i Sanc -

et Spi ri tu i Sanc to et Spi ri tu i Sanc

et Spi-ri-tu-i Sanc - to et Spi-ri - tu - i Sanc -

6 5 6 5 6 4

Allegro

114

vi-I

vi-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^o.

to

to

to

to

to

6 6

119

vi-I

vi-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^{to}.

6 6

123

vi-I

vi-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^{to}.

si - cut e - - - rat in - - - prin -

6

127

vi-I

vi-II

S

ci - pi - o et nunc et sem - - - per

S

A-I

A-II

T

acompt^o.

6

131

vi-I

vi-II

S

S

si - cut

A-I

A-II

T

acompt^o.

6

6

135

vi-I

vi-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^{to}.

e - - - rat in _____ prin - ci - - - pi - o

in prin - ci - - - pi - o si - cut

in _____ prin - ci - - - pi - o

6

139

vi-I

vi-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^{to}.

in _____ prin - ci - pi - o et nunc et

e - - - rat in _____ prin - ci - pi - o et nunc ____ et ____

in prin ci pi o et nunc et

in _____ prin - ci - pi - o et nunc et

6 6

143

vi-I

vi-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^{to}.

sem - per in prin -

sem - per in prin -

sem per in prin

sem - per si - cut e - - - rat in prin -

6 b 5

147

vi-I

vi-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^{to}.

ci - pi - o et nunc et sem - - - per et nunc et

ci - pi - o et nunc et sem - - - per et nunc et

ci pi o et nunc et sem per et nunc et

ci - pi - o et nunc et sem - - - per per et nunc

6 b 6 4

151

vi-I

vi-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^{to}.

Sae - - - cu -

sem - per et in sae - cu - la

sem - per et in sae - cu - la

sem per et in sae cu la

et sem - per et in sae - cu - la

155

vi-I

vi-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^{to}.

lo - - - rum... A - - - - - men A - - - -

A - men

A - men

A men

A - men

6

159

vi-I

vi-II

S

men

S

a - men

A-I

a - men

A-II

a - men

T

a - men

A - men

6

6 5

6

acompt^{to}.

163

vi-I

vi-II

S

A - men

S

lo - - - rum

a - - - - - men

A-I

lo - - - rum

a - - - - - men

A-II

sae

cu

T

sae - - - cu -

6

6 b

6

acompt^{to}.

167

vl-I

vl-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^{to}.

Se - cu -

A - men

A - men

lo rum A men

lo - - - - rum A - - - - - men

6

171

vl-I

vl-II

S

S

A-I

A-II

T

acompt^{to}.

lo - - - - - rum A - - - - - men

A - men

A - men

A men

A - men

6
5

175

vi-I

vi-II

S

Se - - - - - cu - - - - - lo - - - - - rum

S

A - - - - -

A-I

A-II

Se cu lo rum A

T

6
5

acompt^{to}.

179

vi-I

vi-II

S

A - me A - - - - - men Se - cu -

S

men Sae - - - - - cu - - - - - lo - - - - -

A-I

Sae - cu - lo - - - - - rum A - - - - -

A-II

men A men Sae cu lo rum A

T

A - men sae - cu - lo - - - - - rum

6

acompt^{to}.

183

vi-I

vi-II

S

lo - - - - rum A - - - - men A -

S

- - - - - rum Sae - cu - lo - - - - rum

A-I

- - - - -

A-II

men A men A men A

T

A - - - - men A - men A - - - -

acompt^{to}.

6 5 b

187

vi-I

vi-II

S

men A - - - - men Se - cu - lo - - - -

S

A - - - - men A - men Sae - cu - lo - - - - rum

A-I

- - - - - men A - men Sae - cu - lo - - - - rum

A-II

- - - - - men A

T

- - - - - men sae - - - - - cø 5 b

acompt^{to}.

191

vi-I

vi-II

S

rum A - - - men A - - -

S

A - - - - - - - - - men sae - cu -

A-I

A - - - - - men A - men sae - cu - - - lo - - - rum

A-II

men sae cu lo

T

lo - - - - - rum A - men A - - - - - 6 6 6 6

acompt^{to}.

196

vi-I

vi-II

S

- - - - - - - - - men A - men A - men

S

- - - lo - - - - - rum A - men A - men A - men

A-I

A - - - - - men A - men A - men A - men

A-II

rum A men A men A men

T

- - - - - - - - - men A - men A - men

acompt^{to}.

Sara Escuer Salcedo

Jaca - Zaragoza

5 Septiembre 2013